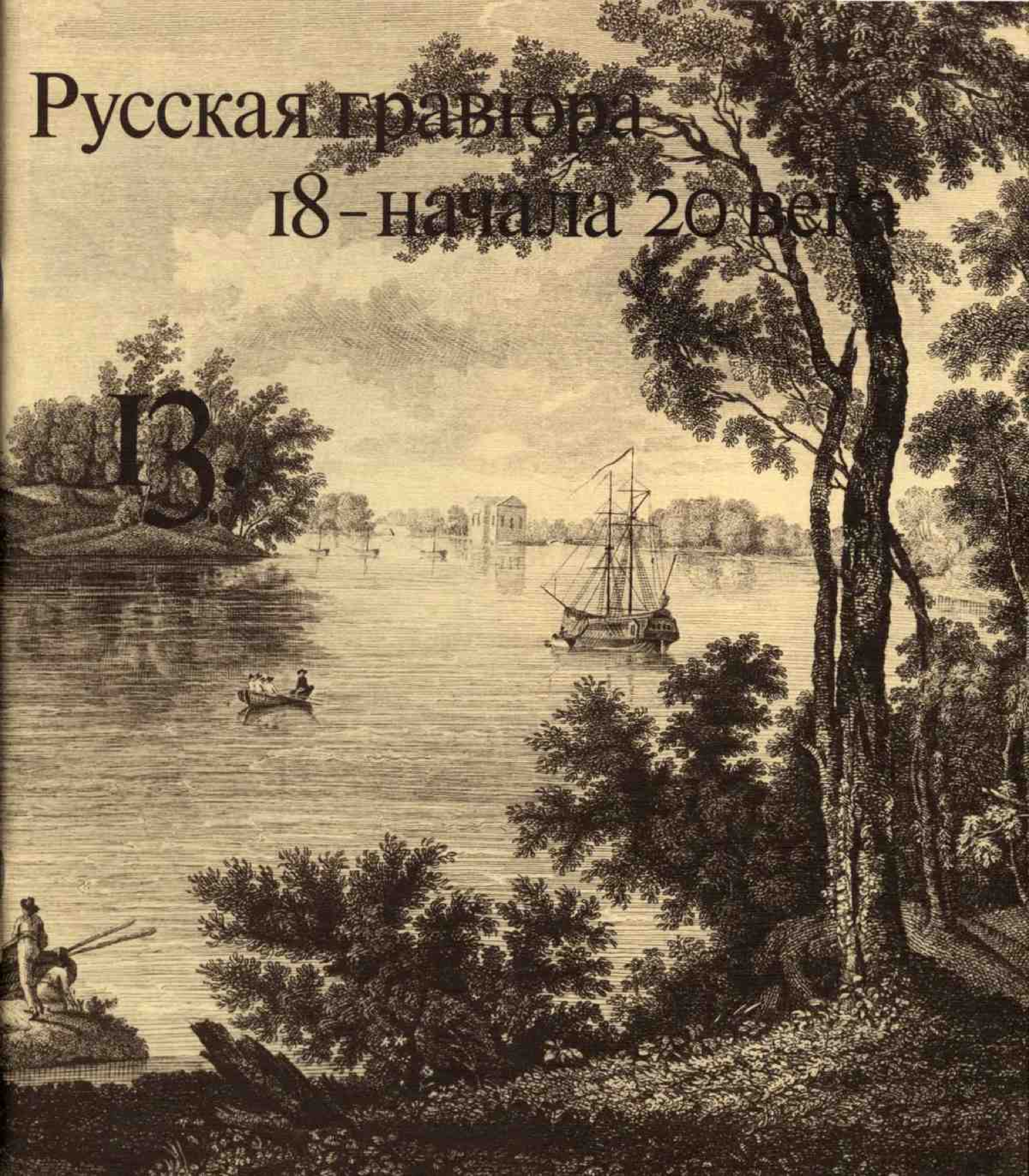


Русская гравюра 18 – начала 20 века

13.



Очерки по истории и технике гравюры



Русская гравюра 18 - начала 20 века

Russian Engraving: 18th to the Early 20th Century

IЗ.

Москва
«Изобразительное искусство»
1987

Автор текста и составитель *Н.И.Александрова*

Петровская эпоха открывает собой новую страницу в истории русского искусства. В гравюре создание нового стиля было продиктовано прежде всего практическими нуждами государства. С самого начала 18 века резко меняется ее роль в общественной жизни страны. Прекрасно сознавая просветительные и познавательные возможности этого вида искусства, Петр I поставил перед граверами новые задачи, которые определялись всем направлением и смыслом его реформ: гравюра должна была утверждать в художественных образах достижения России, прославлять ее военные победы, увековечивать праздники и фейерверки, иллюстрировать научные книги. Вместе с новой светской тематикой, которой придается государственное значение, меняется и вся изобразительная система. Отныне взор художника должен быть обращен к тому, что он видит вокруг себя — к человеческим деяниям на земле. Вместо средневековой символики, отвлеченных образов гравюра переходит к изображению конкретного, определенного события. Уничтожается тот разрыв между образами и видимой повседневной жизнью, который характерен для 17 столетия.

В сложении нового стиля очевиден процесс «европеизации» русской гравюры, но несомненна также и прямая преемственность древнерусских традиций. Выработка нового стиля, новой системы изобразительных средств была сложным внутренним процессом, не лишенным борьбы. И хотя исход борьбы был предопределен с самого начала, однако старые средневековые формы были еще очень близкими и живыми. Это сложное соотношение старого и нового придает петровской гравюре в отличие от того, что было раньше, и того, что придет позже, ее неповторимый облик. Гравюра была предметом особого внимания Петра I в силу ее тиражности и большой подвижности. Само развитие гравирования было тесным образом связано с книгопечатанием и с изготовлением карт, чертежей, словом, с практическими задачами*.

* Подчеркивание связи гравюры с практическими государственными задачами, ее «утилитарность» никак не снижает художественной значительности петровской гравюры Скорее наоборот — тесная связь гравюры с насущными потребностями страны придавала ее образам особую приподнятость, тот пафос, который явился отражением преобразовательной деятельности Петра I См *Алексеева М* Из истории гравюры петровского времени — В кн Русское искусство первой четверти 18 века М , 1974, с 190

Нужные для гравюры мастера были взяты из граверов — серебряников и чеканщиков по оружию Московской Оружейной палаты. Для поднятия граверного дела Петр I пригласил из Голландии граверов на меди — Адриана Схонебека и Питера Пикарта. У них и учатся русские мастера успешно и «неленостно». В 1711 году группа этой образовавшейся школы русских граверов переводится из Москвы в Петербург, в типографию. Работами мастеров этой школы и создается гравюра петровского времени.

Для формирования нового стиля переезд граверов в Петербург имел определяющее значение. Строительство города, в достаточной степени удаленного от старых русских городов, очень помогло Петру I в насаждении новых тенденций, особенно в гравюре и архитектуре. Отсутствие наглядных традиций привело к тому, что новый стиль в гравюре нашел в Петербурге свое наиболее последовательное выражение. Правильнее было бы называть петровскую гравюру (то есть то, что сейчас обычно относят к этому понятию) петербургской школой русской гравюры первой четверти 18 столетия. Следует заметить, что гравюра в Петербурге сразу оказалась под государственным контролем, а новая школа граверов стала своего рода государственным учреждением. В свою очередь, это обстоятельство способствовало противопоставлению петербургской и московской гравюры того времени. Последняя, заняв оппозиционное положение к петровским реформам, выступает хранительницей старорусских форм*.

Гравюра петровского времени — явление необычайно интересное и единственное в своем роде, значительное в истории как русской, так и европейской гравюры в целом. Она пронизана высоким пафосом всей отечественной культуры начала 18 века, связанной с прогрессивной деятельностью Петра I, и не только не носит подчиненного характера в ряду других искусств (как это имело место в других европейских странах), но, наоборот, является вместе с архитектурой ведущим видом изобразительного искусства своего времени. Именно гравюра донесла до нас самый творче-

* См ст А Г Сакович «Русская гравюра 16 — 17 вв Русская народная картинка»

ский дух эпохи первой четверти 18 столетия в России. И она же сохранила для нас живыми, в их конкретном облике, многие исторические события этого времени.

Не следует забывать, что для России графика в это время была привычным видом искусства, много более привычным, нежели живопись, сменившая иконопись.

Наиболее значительными граверами новой школы были братья Алексей и Иван Зубовы. Сыновья иконописного мастера Федора Зубова, они оба первоначально обучались иконописному делу и резьбе по металлу в Московской Оружейной палате, по приглашению Схонебека и Пикарта учились у этих мастеров. Работали Зубовы много и быстро, особенно Алексей, выполняя гравюры самого разного характера и назначения: карты, сражения, чертежи кораблей, портреты царственных особ, свадьбы, планы городов. Соединение в творчестве одних и тех же мастеров художественных и чисто технических задач наложило отпечаток на характер их гравюр. Чертежи и карты украшались художественными изображениями, становясь произведениями искусства. В свою очередь, художественное изображение имело характер точного документа.

Собственно стиль петербургской гравюры наиболее последовательно нашел выражение в творчестве Алексея Зубова. Особенно прославился он своими баталиями и видами Петербурга. Все награвированные Зубовым баталии документально точны и со всей наглядностью демонстрируют перед зрителем расстановку сил исторических морских сражений России со Швецией — «Баталия при Гренгаме 27 июля 1720 года» (1721), «Баталия при Гангуте» (1715). В какой-то мере эти листы похожи на чертежи — водное пространство развернуто вверх, линия горизонта очень высока. Но вместе с этой чертежностью и вопреки ей нас захватывает глубокая взволнованность большого художника, изображавшего важное событие, праздничность и ликование по случаю одержанной победы и радость самой возможности передать это ликование со всем блеском мастерства, на которое он способен.

Первой обязанностью гравера было обслуживание научных и технических потребностей страны — гравирование карт, чертежей, сражений. Заказы постоянно бывали срочные: они диктовались часто политическими соображениями. Недаром Петр I даже брал с собой граверов к месту боя (и они были живыми свидетелями событий). Необходимость быстрого изготовления гравюр определила в известной мере и их технику: Алексей Зубов работал в основном в офорте.

Темпераментность гравюр А.Зубова, динамическая выразительность его манеры наиболее очевидны при изображении Петербурга. Именно Алексей Зубов был первым видописателем Петербурга, первым художником, влюбленным в этот новый, строящийся на Неве город. Его многочисленные изображения города — «Васильевский остров», «Торжественный ввод в С.-Петербург взятых шведских фрегатов», «Вид Петербурга», «Панорама С.-Петербурга» и другие демонстрируют умелое владение линейной перспективой и всеми приемами западноевропейского видописания, но прежде всего то, что заставляет нас по прошествии двух с половиной столетий почувствовать деятельный ритм жизни новой столицы, особый праздничный дух победы, восторг художника перед красотой города и радость его в своем умении передать все это легко и свободно — в красоте архитектуры, в четкости городских проспектов, в грандиозности и величавости вод Невы, в веселом ритме парусов, в разбегающихся во все стороны каналах, в оживлении людей на набережных. Эта раскованность и наполненность жизнью, чувством отличает А.Зубова от современных ему западных «видописцев». Та же живая струя его творчества сказывается и в художественных приемах, указывающих на непосредственную связь творчества Зубова со старорусским искусством. Она (эта преемственность) — в высокой декоративной выразительности гравюр, в ритмике параллельной штриховки, в композиционных приемах и, главное, в особой пластической завершенности листов.

Эти качества искусства Алексея Зубова особенно очевидны в его «Панораме С.-Петербурга» (1716), выполненном на восьми листах по указу государя императора Петра Великого изображении «царствующего града Санкт-Петербурга». «Пространственное похвалительное описание на гравюре, сочиненное Гавриилом префектом (Бужинским), похваляет нововведенное Петром Великим грыдоровальное художество в России, а паче С.-Петербург... оным художеством изображенный, который Его Величеству аки бы от лица своего приносит весь девиз и труд свой»*.

Одно из новых свойств зубовских гравюр — зрительное единство. Это качество Алексей Зубов сумел сохранить даже в длинной ленте панорамы города. Очень верно выбрав для изображения мотив праздника, что придает листу большую цель-

* *Пекарский П* Наука и литература при Петре Великом СПб , 1862, т 1, с 397

383.
А.Зубов
Баталия при Гренгаме 27 июля 1720 года
1721

384.
А.Зубов
Панорама Санкт-Петербурга. 1716. *Деталь*

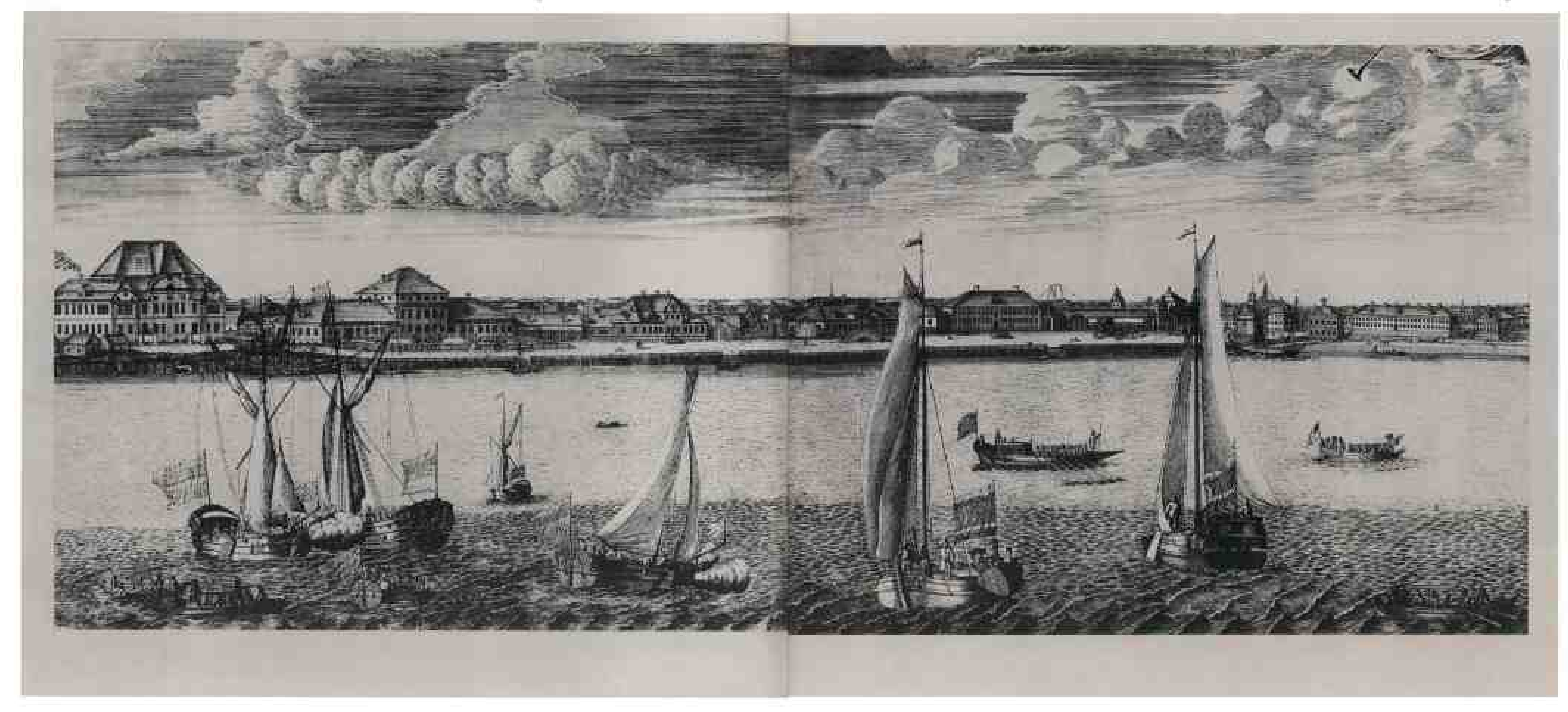

БАТАЛІ
ПРИ ГРЕІНГАМЕ

ность и торжественность, Зубов в отличие от «баталий» с их высоким горизонтом много места отводит изображению неба с бегущими облаками. Взгляд охватывает город сверху, обозревая его целиком во всем его праздничном великолепии: ветер гонит облака, надувает паруса кораблей, развевает флаги судов — свежий ветер как бы заново увиденного мира. «Россия вошла в Европу как спущенный корабль — при стуке топора и при громе пушек»*, — эти слова А.С.Пушкина так же точно выражают самый смысл петровского времени, как и зубовская панорама. Обратившись к изображению конкретных реальных событий, А.Зубов вводит в русскую гравюру изображение протяженного пространства и движения. При этом он никогда не теряет ощущения пространственного мира в целом.

Мир зубовских гравюр — это не узкий мир отдельных мест или улиц Петербурга, в его гравюрах мы всегда ощущаем широту мира — и в движении облаков, и в энергичной динамичной манере штрихов и линий, и во всей внутренней напряженности образов.

«Панорама С.-Петербурга» — венец творчества Алексея Зубова. Блестяще справившись с очень трудной задачей, он продемонстрировал в ней успех нового русского гравировального искусства и определил тем самым дальнейший путь развития русской гравюры. Для творчества Алексея Зубова «новое» органично — это новое видение мира, а не новый художественный прием. Совсем иные гравюры его брата Ивана Зубова. Так, в одном из красивейших его листов «Измайлово. Отъезд императора Петра II на соколиную охоту» (ок. 1727 — 1729) нет не только динамичности, свойственной изображениям Петербурга или баталиям А.Зубова, но нет и зрительного единства, о котором говорилось выше. Изображение делится на две части, совсем не связанные одна с другой. И образное решение гравюры — не в событии, которому она посвящена (царский выезд), а в пейзажной ее части — в виде Измайлова. Торжественность и величавость подачи этого вида позволяют говорить о

* Пушкин А. [illegible]



вневременной, внесобытийной сущности образа и его замкнутости и отрешенности от повседневной жизни. Иной эмоциональный строй гравюры, очень близко соприкасающийся с образами 17 века и московского лубка, влечет за собой и иную выразительность резца. «Измайлово» кажется гравюрой на дереве, между тем как резьбу Алексея Зубова можно сравнить с блеском металла.

Борьба старых и новых форм отчетливо видна в гравюре Алексея Зубова «Свадьба Петра I и Екатерины» (гравюра была приложена к описанию пира 9 февраля 1712 года, после бракосочетания). Здесь А.Зубов более традиционен. В однозначном ритме париков и дамских причесок можно найти отголоски строгановского письма, как и в общей, почти ювелирной отделке гравюры. Очень удачно найден Зубовым в этой композиции мотив круглого стола, превосходно соответствующий характеру изображения. Свадебный стол — как большой праздничный кубок, а в свете зеркал есть что-то от мерцания старинного дорогого серебра. Кажется, что офортная игла гравера движется по метал-

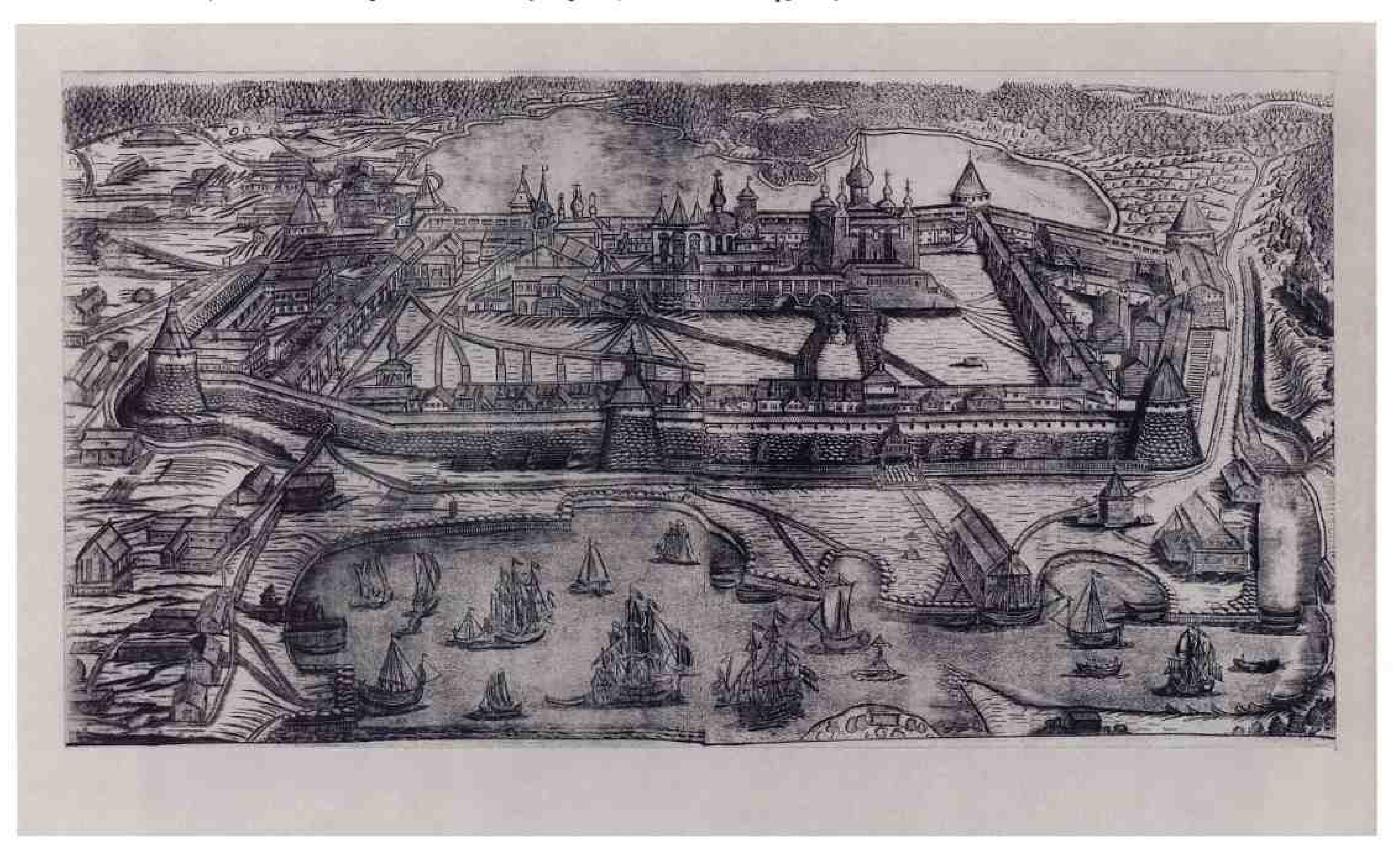


385.
И.Зубов
Измайлово. Отъезд императора Петра II на соколиную охоту. Около 1727—1729

лу в свободном плавном ритме, объединяя все детали, и то сгущая, то разряжая штрихи, создает красивейшую игру черного и белого как тонкое чернение по серебру.

Необходимо подчеркнуть, что петербургские виды А.Зубова определили все дальнейшее направление русского гравированного пейзажа — влияние их прямо или косвенно прослеживается до начала 20 столетия. В «культе Петербурга», который совершенно очевиден в русской гравюре 18 — начала 20 века, эти виды сыграли не меньшую роль, чем «графический облик» самого города. На одних гравированных видах Петербурга можно с достаточной последовательностью проследить основные этапы развития русского искусства, особенно пейзажа.

Петровская гравюра была неповторимым художественным явлением с ярко выраженными чертами национальной школы. Но она же определила и новые пути русской гравюры, очень сблизив ее с общими путями европейской, и прежде всего французской.



386.
А.Зубов, И.Зубов
Вид Соловецкого монастыря. 1744. *Деталь*

После смерти Петра I, в 1727 году петербургская типография закрылась, и гравирование сосредоточилось в Академии наук, в «Грыдоровальном департаменте», куда были приглашены иностранные мастера. Петровские граверы, в том числе и братья Зубовы, остались довольно скоро без службы и жалованья. Вынужденные перебиваться случайной работой, они покидают Петербург и делают гравюры главным образом религиозного содержания, часто просто копируя иностранные образцы. В их творчестве усиливаются черты традиционности. Среди общего невысокого уровня работ этого времени выделяется «Вид Соловецкого монастыря» (1744) — большой лист, нарезанный на семи досках. В 1730-е годы в гравировальной палате не остается ни одного русского мастера. Резко сокращается количество выходящих гравюр, так же как резко сужается их тематика. Теперь официальная гравюра сводится по существу к парадному портрету.

Оживление деятельности петербургской гравировальной палаты относится к середине века, ко времени царствования Елизаветы, дочери Петра I, хотя уже и речи не могло быть о возврате к высокому пафосу петровской гравюры.

Одна из отличительных черт гравюры этого времени — стремление к декоративной пышности и нарядности. Вместе с этим интерес к голландскому искусству, характерный для начала века, уступает место тяготению к итальянскому барокко и французскому классицизму.

В Академии наук в гравировальном департаменте складывается новая школа русских граверов. Во главе ее с 1745 года стал Иван Алексеевич Соколов, он же ведал и работами рисовальной палаты. Гравировальная и рисовальная палаты были связаны самым теснейшим образом, выполняя одни и те же заказы.

Блестящее мастерство Соколова находит применение прежде всего в парадных портретах, исполненных с живописных оригиналов. Они отмечены блеском и чистотой резца (без офортной подготовки), богатством оттенков серебристо-серого цвета и замечательным умением передачи физической сущности предметов: сверкания парчи, шелковистости горностаевой мантии, мягкости волос, холодного блеска металлических лат. В отличие от петровской гравюры в это время уже могут быть поставлены проблемы, связанные с вопросами репродуцирования, хотя просто репродукционной гравюру И.Соколова назвать нельзя. В его портретах намечаются уже и черты нового мироощущения — большая эмоциональность, даже некоторая утонченность и изящество как в технике гравирования, так и в самих образах.

Эти черты нового проявляются и в гравированных видах Петербурга. В 1753 году «под смотрением И.Соколова» были награвированы (по рисункам Михаила Махаева) двенадцать проспектов Петербурга, изданных в качестве приложения к плану столичного города. Альбом этих видов имел большой успех. Его копировали вплоть до середины 19 века в Англии, Франции, Германии в технике гравюры, рисунка, акварели, масла.

Спустя почти тридцать лет (после зубовских листов изображения Петербурга не печатались) Петербург вновь привлекает к себе внимание граверов. И вновь, как и в петровские времена, перед граверами стоят задачи, связанные с документальной достоверностью, с топографической съемкой, поскольку этот альбом являлся наглядным пояснением к плану города.

Один из наиболее красивых и эффектных листов альбома — «Проспект вверх по Неве-реке от Адмиралтейства и Академии наук к Востоку». Преемственность зубовских гравюр здесь очевидна — и в торжественности всего вида, и в широком развороте пространства, и в общей импозантности гравюры.

Вместе с тем совершенно очевиден здесь и новый характер восприятия города, и новые черты мироощущения, в целом более лирического, нежели в начале века. Вид города (особенно при изображении отдельных его уголков) стал более зрительно достоверен. Панорама здесь заменена «перспективой», когда изображение не растягивается вдоль плоскости, а уходит в глубину. Центральная перспектива дает всем видам большее зрительное правдоподобие. Менее условный характер приобретает трактовка неба и облаков. Если зубовскую гравюру можно назвать линейной, то граверы этого альбома дают богатые оттенки тона, пользуясь более «укороченной» гаммой (не от черного к белому, а от темно-серого к светло-серому). Это позволяет передать световоздушную среду, которая и несет основное эмоциональное начало в гравюре. Легкая изящная манера листов махаевского альбома хорошо гармонирует с той архитектурой, которую эти гравюры изображают — с нарядной праздничностью дворцов Растрелли.

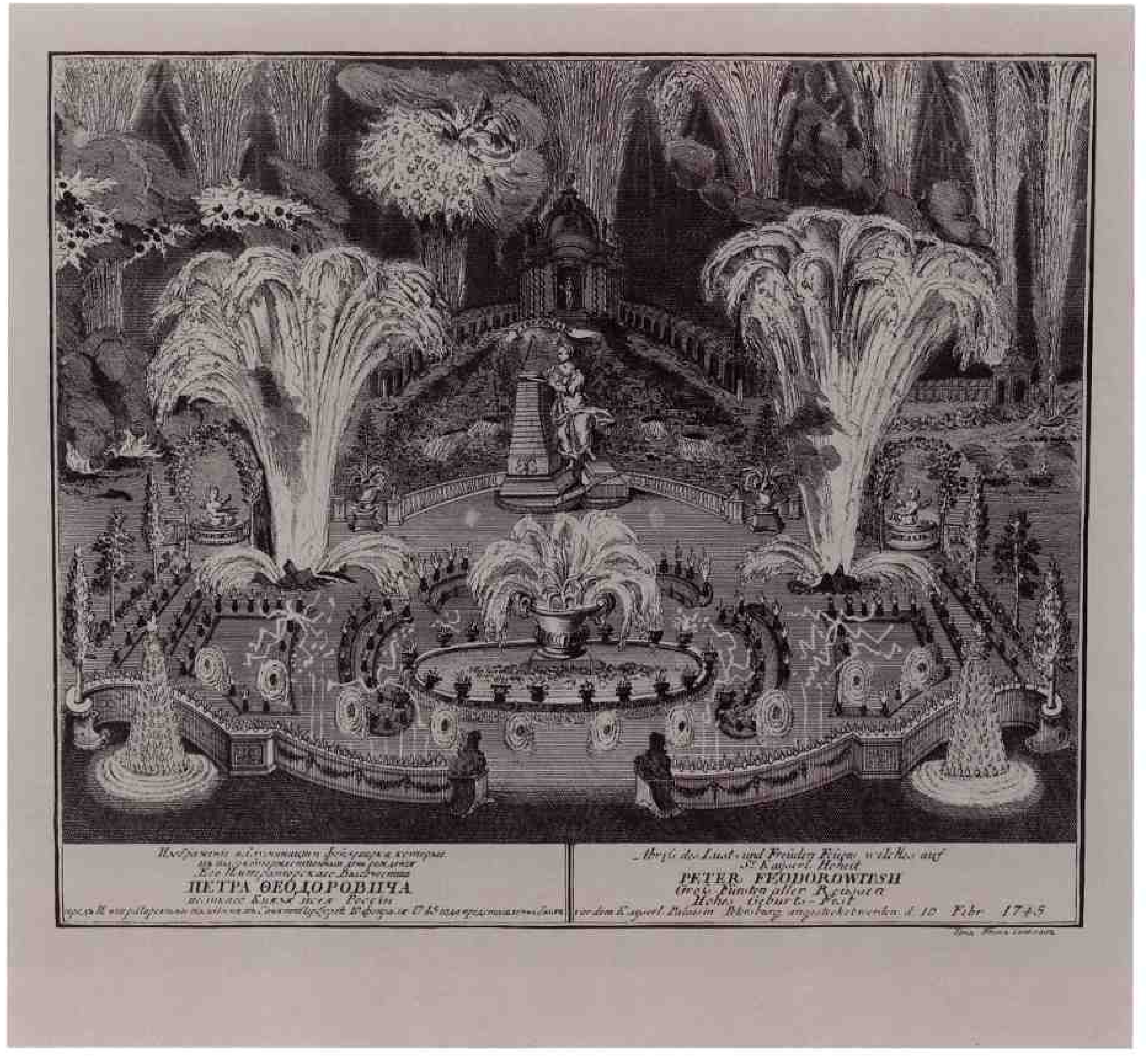
Нельзя вместе с тем не заметить, что, отходя от ряда условностей в передаче пространства, гравюра много утратила в своей декоративной выразительности и, что особенно существенно: новое мироощущение середины века отводит художнику более пассивную роль в передаче видимых явлений, нежели это было в петровское время. Утрачивается внутренняя напряженность образа; мир, пространство, прежде в гравюрах Алексея Зубова широкие, суживаются до границ видимого, становясь статичными.

Если гравюры А.Зубова прекрасно смотрятся в деталях (следствие декоративной значимости само-

го штриха), то декоративная сторона гравюр махаевского альбома — только в общей композиционной построенности, сам же штрих имеет часто почти механический характер.

Начиная с конца 1750-х годов развитие русской гравюры всецело связывается с Академией художеств, открывшейся в 1757 году. Центром художественной гравюры становится граверный класс новой Академии, тогда как за гравировальным департаментом остаются научные издания. Гравировальный департамент был своего рода цеховой организацией. Один и тот же лист гравировался последовательно в разных мастерских, переходя от одного подмастерья к другому. Гравюры резались по заказам, чаще государственным. Одновременно гравировальный департамент являлся и школой гравюры, где ученики обучались технике гравирования, главным образом копируя иностранные образцы.

Академия художеств положила начало более стройной системе художественного образования граверов. Однако вместе с выделением художест-



387.
И.Соколов
Изображение иллюминаций и фейерверка 10 февраля 1745 года в Петербурге

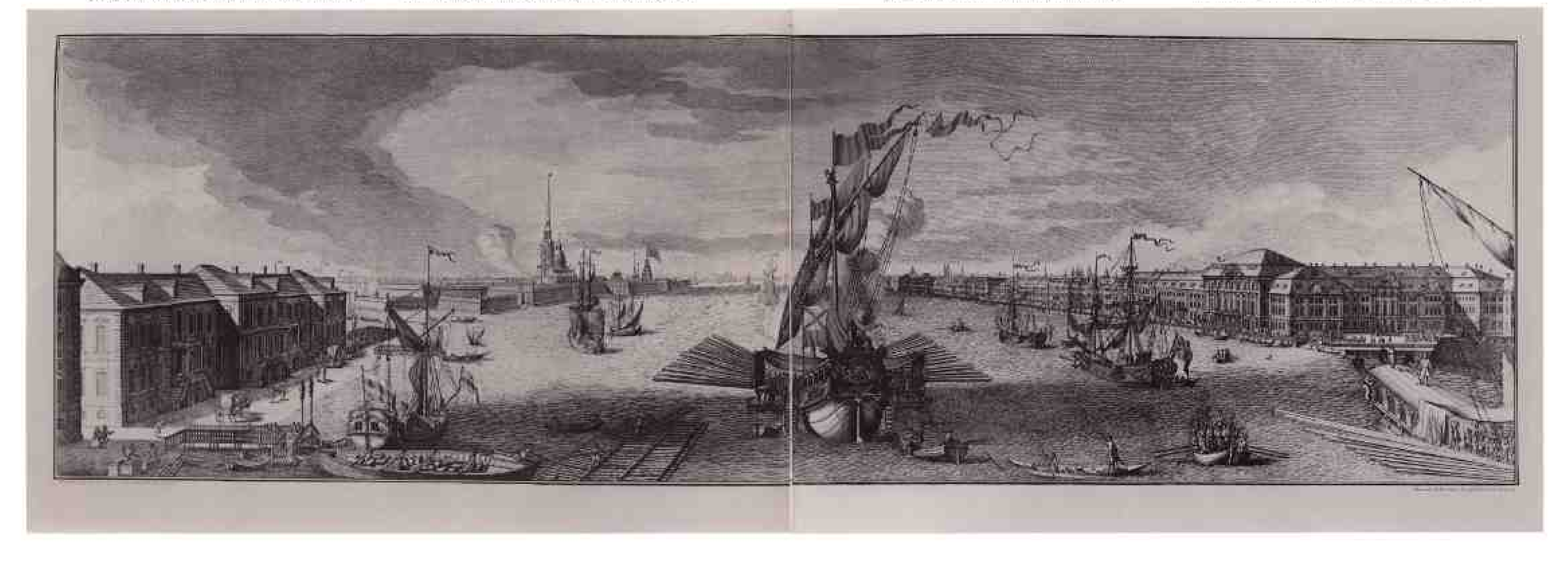
венной гравюры как особого вида искусства ее значение и вес в культурной жизни России падает. Вместе с тем это не означает, что те или иные импульсы печатной графики не сохраняются. Решение важнейших проблем русского изобразительного искусства (портрет, пейзаж) переходит к живописи. Гравюре же отводится скорее подсобная роль. Между тем, техническая сторона гравюрного искусства поднимается на очень большую высоту. Русская гравюра второй половины 18 века — это почти исключительно портретная гравюра

и общий уровень ее достаточно высок. В связи с новыми эстетическими нормами меняется и стиль гравюры, как меняется он в архитектуре, в живописи и литературе. Граверы работают почти исключительно с живописных оригиналов и используя классические образцы граверных рамок, которые так превосходно были разработаны французскими граверами.

Однако, несмотря на уменьшение значимости гравюры в русском искусстве, возрастает как общий культурный уровень, так и независимость са-

мих мастеров гравировального дела. В этом плане очень показательна судьба и творчество гравера Евграфа Петровича Чемесова. Попав в Академию художеств в 1759 году из гвардии Семеновского полка, Чемесов в самый короткий срок блестяще овладел искусством гравирования. Уже через три года за портрет императрицы Елизаветы он получил звание академика, и в том же 1762 году ему поручается руководство граверным классом Академии, которым до этого руководил немецкий гравер Г.Шмидт. К несчастью, ранняя смерть

прервала так блестяще начатый творческий путь — Чемесов успел создать только четырнадцать гравюр. Знаменателен сам список изображенных им лиц, с большинством из которых он был связан дружескими отношениями: президент Академии художеств И.И.Шувалов, актер Ф.Г.Волков, поэт В.И.Майков и другие. Манера Чемесова отличается сдержанностью и мягкостью. Он не щеголяет эффектами иглы или резца, и портреты его, сделанные с оригиналов П.Ротари, Л.Токке, значительно более скромны и просты, чем живо-



388.
Е. Виноградов
Проспект вверх по Неве-реке от Адмиралтейства и Академии наук к востоку.
1753. *По рисунку М.Махаева*

писные. Особой тонкой красотой отмечен автопортрет Чемесова (с оригинала Ж.-Л. Де Велли 1765 года). Этот портрет привлекает не только техническим мастерством, но прежде всего образом самого художника: тонкое нервное лицо полно душевной теплоты, обаяния и грусти. Автопортрет был последней работой Чемесова. Не дожив до двадцати восьми лет, он умер от чахотки.

Причиной ли тому то, что художник изображал себя сам, или особое творческое прозрение, но «Автопортрет» Чемесова определенностью характеристики, своей интимностью и передачей душевного движения человека стоит гораздо ближе к образам О.Кипренского, чем к современным ему портретам Ф.Рокотова и Д.Левицкого. Чемесов здесь как бы опережает свое время на пятьдесят лет: его «Автопортрету» свойствен тот приподнятый строй чувств, которым будут отмечены портреты 10 — 20-х годов 19 столетия. Никто в русском гравировальном портрете 18 века не может сравниться с Чемесовым ни тонкостью характеристики душевного мира человека, ни одновременно изяществом его приемов гравирования. В портретах Чемесова нашел выражение тот высокий гуманизм, который лежал в основе многих явлений художественной жизни России второй половины 18 столетия.

К концу 18 века в связи с изобретением новых видов и приемов гравирования расширяются возможности гравюры, и академическая гравюра достигает большого технического совершенства. Расширяются и внешние культурные связи России. Граверы учатся не только в Петербурге, но продолжают свое образование в Западной Европе, и не только во Франции и Италии, но и в Англии.

Большие технические возможности гравюры, возникшие в результате изобретения новых техник во Франции и Англии (пунктир, лавис, акватинта, цветная гравюра), появление которых было обусловлено поисками способов и возможностей репродуцирования живописи и рисунка, поставили перед ней специфические задачи, уводившие гравюру от решения собственных проблем.

Знаменательно, что в Петербургской Академии художеств в 1799 году возникает класс ландшафтной гравюры, руководимый живописцем Семеном Щедриным. Граверы этого класса должны были переводить на язык резца живописные виды дворцовых парков Петергофа, Павловска и Гатчины. Из него вышли лучшие мастера русского гравировального пейзажа начала 19 века — Степан Филиппович Галактионов, Андрей Григорьевич Ухтомский, братья Иван Васильевич и Козьма Васильевич Ческие. В самом начале века ими было награвировано большое количество ландшафтов пригородов Петербурга. Переводя пейзажи Щедрина на язык гравюры, мастера резца часто умели создать более целостный художественный образ, нежели он был в живописи. Та мера условности, которую давал сам материал гравюры, привела к большей гармонии реального и условно-декоративного начал. Сентиментально-классицистическое восприятие природы чрезвычайно соответствовало языку резца с его четкостью и чистотой линии и штриха и возможностью необычайно тонкой и виртуозной обработки доски. Эта ювелирная тонкость в работе позволила граверам передать не только ажур листвы, но и мельчайшие полутона



389.
Е.Чемесов
Автопортрет. С оригинала Ж.-Л. де Велли. 1765

390.
С.Галактионов
Вид дворца со стороны большого озера в Гатчине. 1799. *С оригинала С.Щедрина*



световоздушной среды: просветы неба, игру света на поверхности воды и легкие тени от скользящих по реке лодок. Отдельные гравюры этой серии по их прозрачности оттенков и тонкой поэтичности можно сравнить даже с акварелью. Природа в них наделена возвышенными переживаниями, но сама эта поэтичность — в «естественной сделанности» и декоративности. Поэтому говорить о видописи здесь уже не приходится.

Соединение нежной поэтичности и классицистической ясности нашло свое отражение и в искусстве книги начала 19 века. Книга первой трети 19 века была последним прибежищем русской резцовой гравюры. Начав с больших исторических изображений, она через сто лет приобрела камерный характер в книгах небольшого формата, где впервые были напечатаны стихи В.А.Жуковского, К.Н.Батюшкова, А.С.Пушкина. Исполнение этих маленьких гравюр виртуозно: в них есть воздушная прозрачность и чистота оттенков. Они несут в себе те же черты поэтичности, изящества и чистоты стиля, которыми отмечено все русское искус-



391.
М.Резвой
Портрет графини П.Кутайсовой. 1827

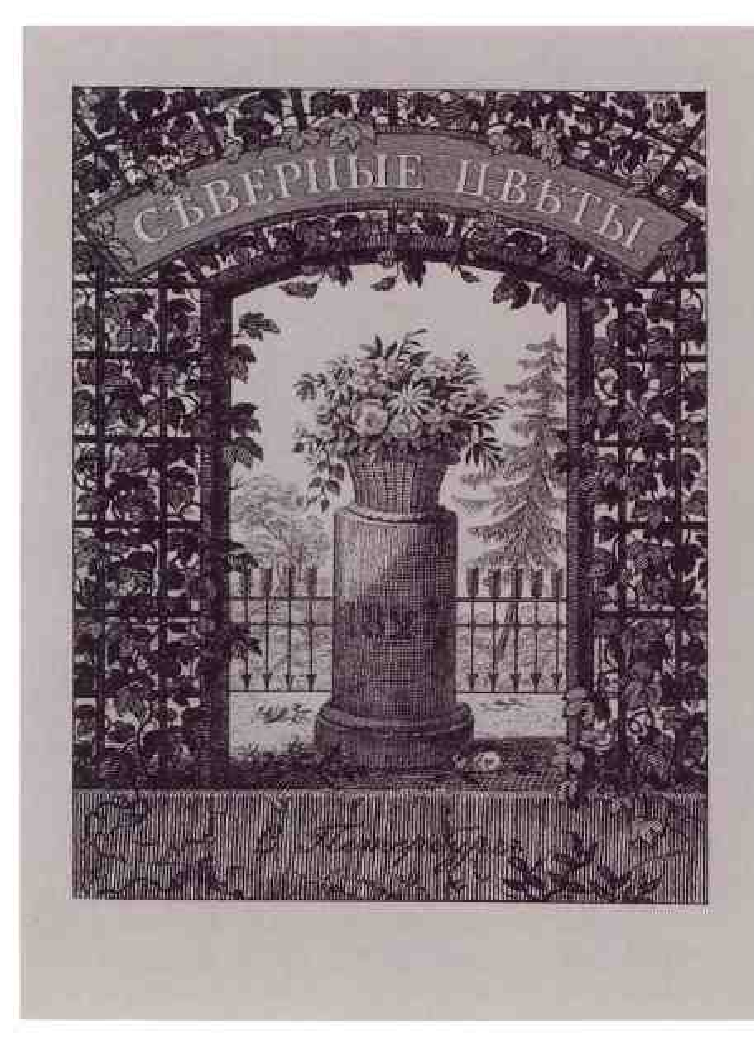
ство этого времени. Для альманаха «Северные цветы» 1827 года гравером Николаем Ивановичем Уткиным был выполнен знаменитый «Портрет А.С.Пушкина» — одно из самых удачных прижизненных изображений поэта. Пользуясь живописными оригиналами В.Боровиковского, О.Кипренского, А.Варнека, Н.Уткин вносил в портретные изображения современников творческое начало, основанное на собственных наблюдениях, и часто значительно изменяя трактовку образа. Его портреты А.В.Суворова, А.Б.Куракина, А.С.Пушкина отличаются от первоначальных изображений, с которых они выполнены. Нередко портреты Уткина казались современникам не только более удачными, но и (несмотря на условность техники резца) более похожими. Н.И.Уткин был по существу последней крупной фигурой в области резцовой гравюры в России в 19 веке.

Переход от живописной манеры конца 18 — начала 19 века к классицистической четкости формы 1820 — 1830-х годов приводит к появлению так называемой очерковой гравюры. Очерковая



392.
Ф.Толстой
Душенька в саду. Иллюстрация к поэме И.Ф.Богдановича «Душенька». 1829

гравюра явилась логическим завершением исканий предельного обобщения. Очерком печатались карикатуры Алексея Гавриловича Венецианова, лубочные картинки Ивана Ивановича Теребенева. Очерком были выполнены Федором Петровичем Толстым иллюстрации к поэме И.Ф.Богдановича «Душенька» (1829). Поражает отточенность линий в этих гравюрах и умение с помощью разной ее толщины и точно найденного ритма передать пространство, объем, движение. Предельная упрощенность формы сочетается здесь с лирическим началом, с особой романтической окрашенностью; образы античной мифологии Толстой передает с теплотой живого человеческого чувства.

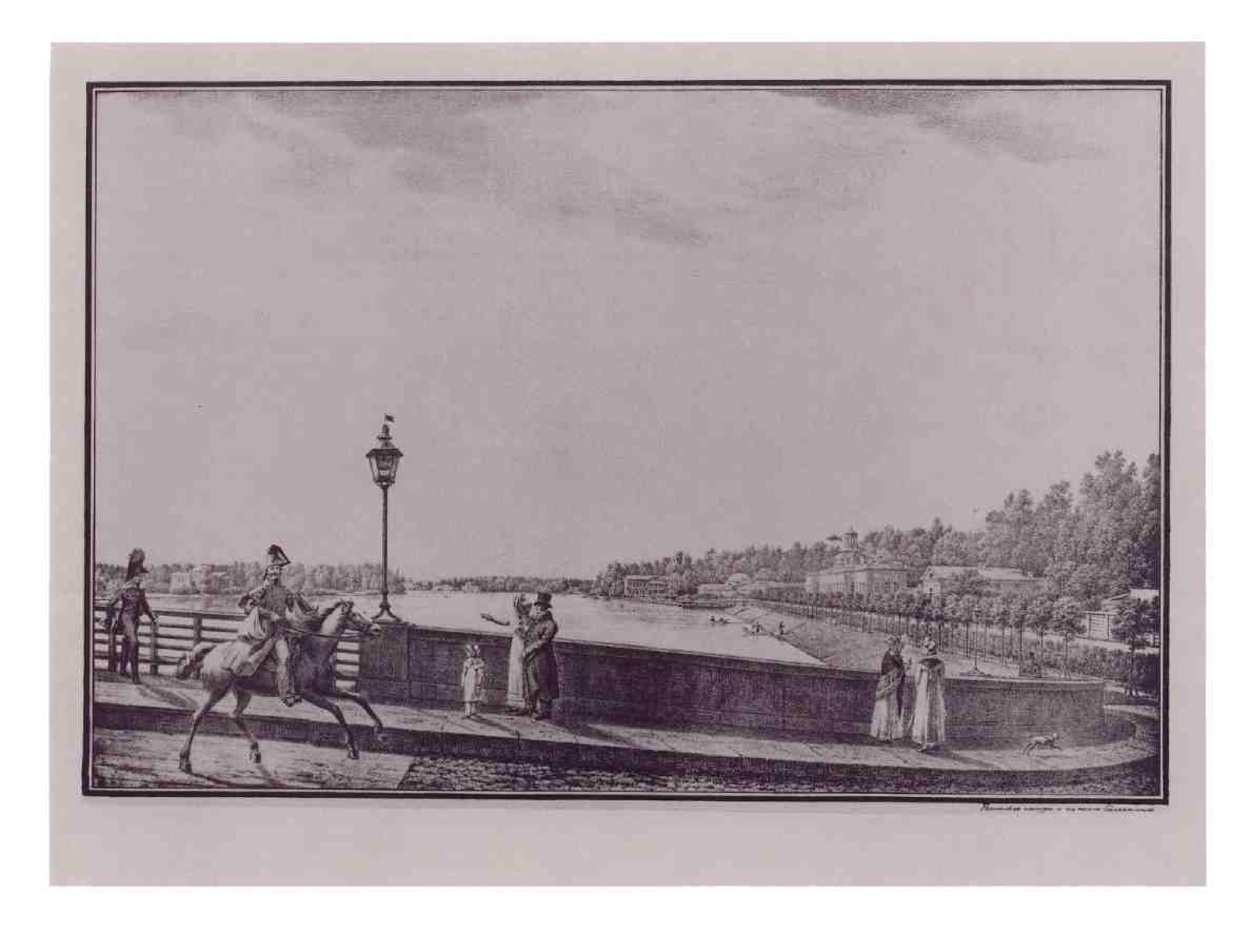


393.
С.Галактионов
Авантитул альманаха «Северные цветы».
1827. *По рисунку В.Лангера*

Распространение в начале 19 века литографии в России нанесло решительный удар резцу. Дешевизна и большие тиражи литографии, достаточно легкая обработка самого материала способствовали ее широкому успеху, и сделали произведения, выполненные литографским способом, доступными более широкому кругу любителей искусства.

Решающее значение для всей культуры первой половины 19 века сыграл патриотический подъем в период Отечественной войны 1812 года, рост национального самосознания. Общеевропейское значение освободительной борьбы России против Наполеона давало реальное основание русским художникам видеть в своем, национальном, возвышенный идеал. Этот возросший интерес к русскому, к познанию своей страны находит прямое выражение в массовом развитии видовой литографии. Частыми становятся поездки художников по России для зарисовки местностей и городов. П.П.Свиньин в 1818 году совершает путешествие по старинным городам России. Свое стремление «знакомить со всем русским» он начинает осуществлением издания «Достопамятности Санктпетербурга и его окрестностей» (1821 — 1826).

Среди видов городов этого времени Петербургу принадлежит особое место. Наряду с современной им поэзией, литографии и гравюры Андрея Ефимовича Мартынова, литографии Степана Филипповича Галактионова и Карла Петровича Беггрова были выражением настоящего культа этого города. Несомненно, рядом с пушкинским образом Петербурга литографии Галактионова кажутся слишком простодушными. Их привлекательная сила для нас в известной мере заключена в том, что они несут на себе как бы отблеск пушкинского гения. Вполне вероятно, что эти литографии в свою очередь сыграли известную роль в сложении образа Петербурга в поэзии их современников. Созданный в них образ красивого и любимого города продолжает традицию воспевания новой столицы, которая идет с самого основания Петербурга. Та зрительная достоверность, стремление к которой было очевидно уже в видах М.Махаева, теперь, в литографиях 1820-х годов завоевывает себе прочное положение. В них почти отсутствует декоративная условность, которая была в пейзажных гравюрах начала 19 века. Все правдиво, четко и ясно прорисовано. Однако эта «четкость» смягчена лирическим чувством, да и сама техника литографии с ее мягким зернистым штрихом соответствует общей поэтичности изображения. От ранней французской литографии работы русских литографов отличаются «очарованием наивности», той «прелестной тщательностью», о которой говорил



394.
С. Галактионов
Вид с Каменноостровского моста на Малую Невку и Крестовый остров. 1821—1823

А.Н.Бенуа, называя их «истинными поэмами, сложенными в честь Петербурга»*. А.Бенуа справедливо замечает, что литографии А.Мартынова и С.Галактионова дают представление не только о красоте и значительности его (Петербурга) памятников или об особенном характере его широких проспектов и каналов, но и о самой душе этого выросшего из болота, призрачного и монументального, «казенного» и поэтического города. Особенно привлекала литографов Нева, «плавное движение ее светлых вод», ее гранитные набережные с фигурками гуляющих, Петропавловская крепость и «перекинутые от берега к берегу мосты»*.

* Александр Бенуа размышляет. М., 1968, с. 152



395.
Н.Уткин
Портрет А.С.Пушкина. Для альманаха «Северные цветы». 1827. С оригинала О.Кипренского

396.
К.Беггров
Вид арки Главного Штаба. По рисунку А.Каноппи. 1821—1823

С 1820-х годов видовая литография получает широкое распространение не только в Петербурге, печатаются виды и других городов (Москвы, Казани и других). Не последнюю роль в развитии литографии в России сыграло Общество поощрения художников, возникшее в Петербурге в 1821 году. Выпуская альбомы литографий, оно привлекало к этому широкий круг художников. Повсюду в этих альбомах пейзаж переплетается с жанром. Появляются и просто жанровые литографии.

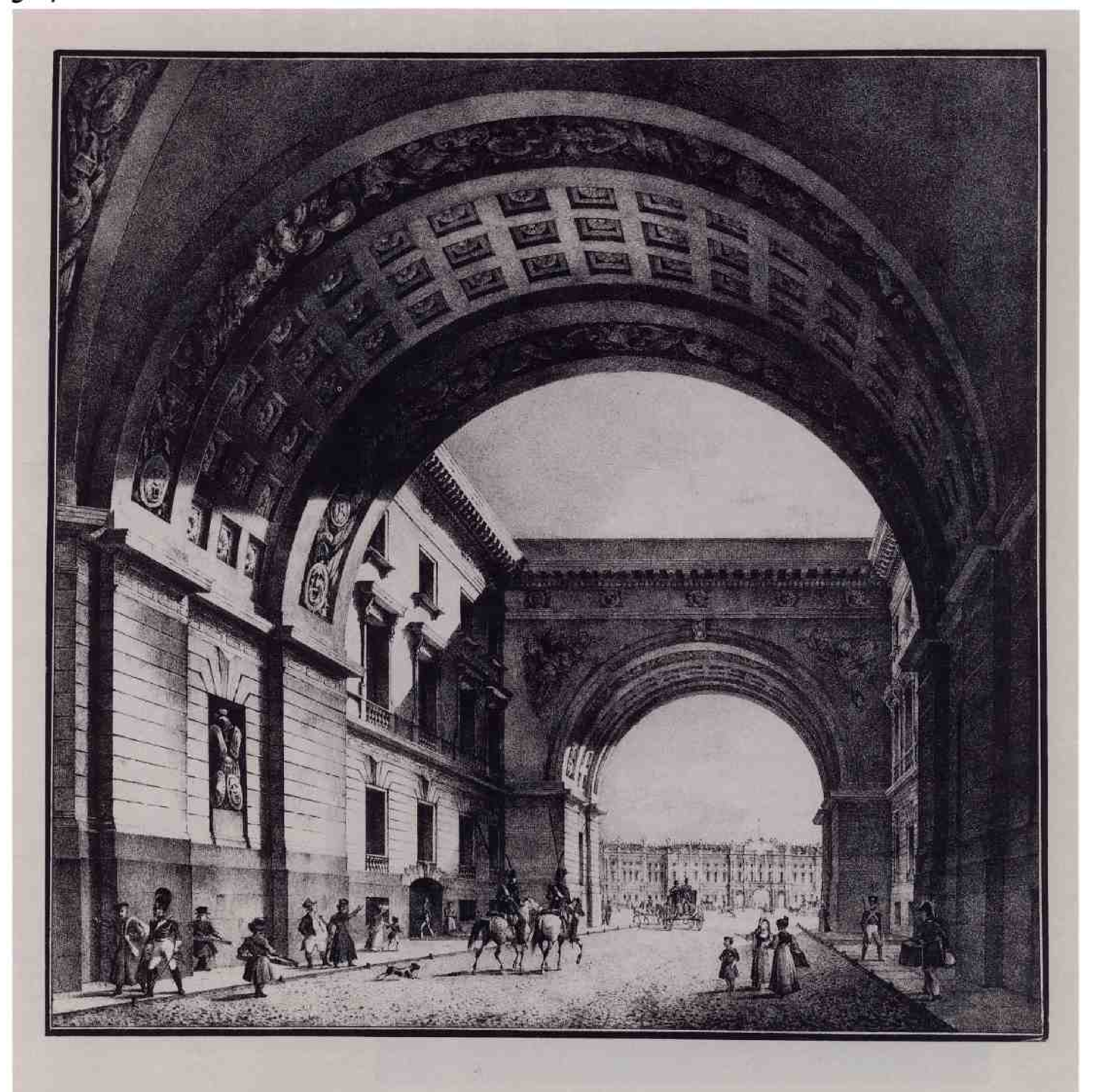
Развитие изобразительного искусства первой трети 19 века отличается усиливающимся интересом к жизни народа. Литография с самого своего рождения была теснейшим образом связана со стремлением к демократизации искусства и развивалась как искусство неофициальное. Говоря о первых русских литографиях, нельзя не упомянуть имя Александра Осиповича Орловского. Он первый из русских художников стал ею заниматься, стремясь сделать свое искусство более доступным широкому кругу зрителей. Литографии Орловского, отчасти в силу своей бытовой тематики и романтической окрашенности, снискали широкую известность у современников.

Цель демократизации искусства стояла и перед А.Венециановым и его учениками, когда они выпускали отдельные литографированные листы с жанровых картин самого Венецианова. В литографии пробовали свои силы В.Шебуев, О.Кипренский, К. и А.Брюлловы.

Несколько большего внимания заслуживают литографированные портреты начала века. Рисовать портреты знакомых или родственников было всеобщим увлечением. Облик многих людей этого времени дошел до нас именно в рисунке или литографии. На начало века падает развитие малого графического портрета, общее направление которому дают карандашные рисунки О.Кипренского. В целом литографический портрет очень близок карандашному, хоть и отличается большей законченностью, вернее, «заглаженностью» формы. В интимном, обыденном, частном находили художники свой возвышенный поэтический образ, «души неясный идеал». Так, «Портрет графини Кутайсовой», выполненный литографом Модестом Дмитриевичем Резвым, позволяет вспомнить пушкинских героинь. Характерно стремление передать общее обаяние личности, подчеркнуть светлые стороны человеческой натуры.

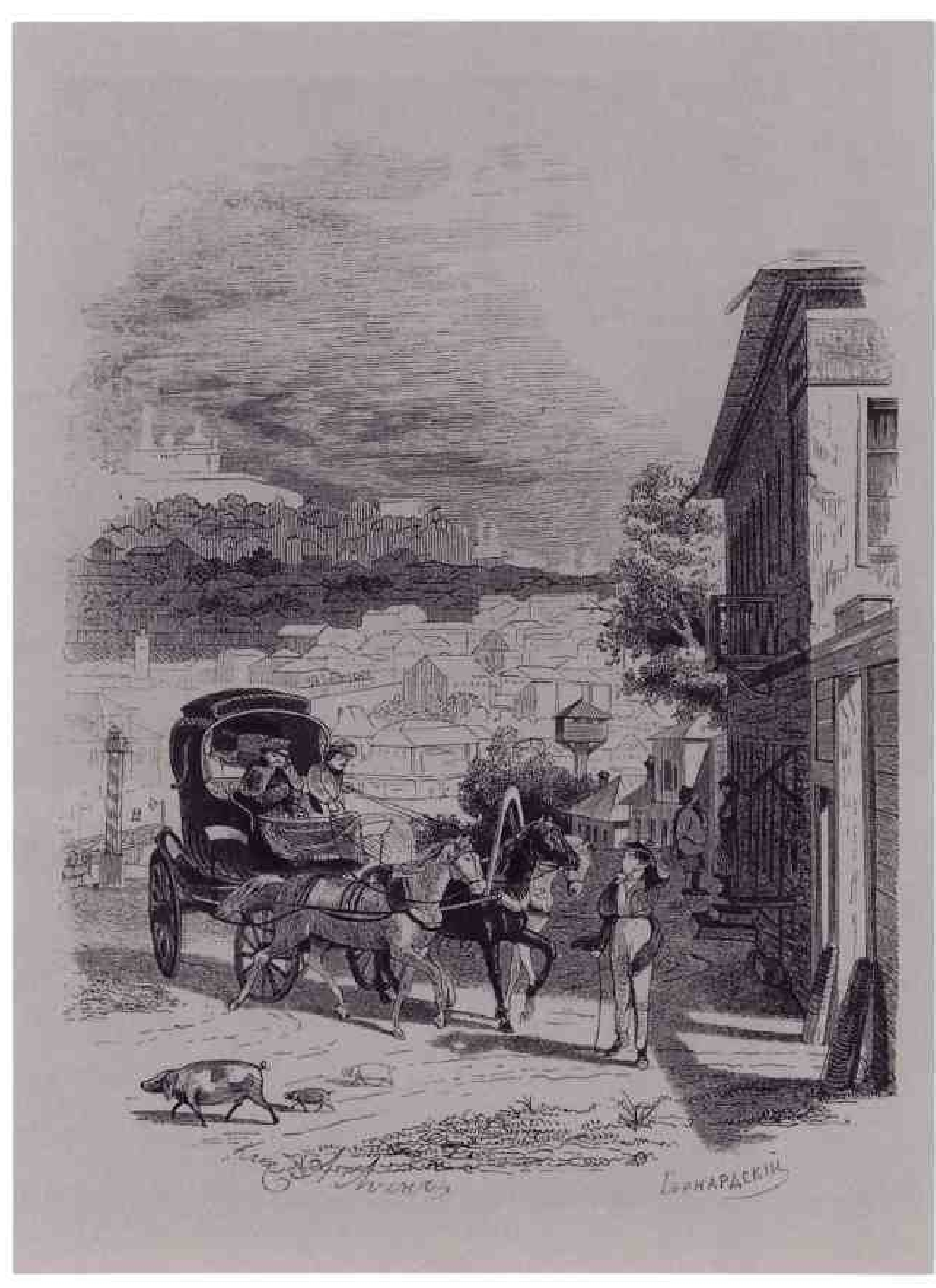
Такое быстрое развитие литографии не исключало известного интереса и к другим новым для России граверным техникам.

* Там же, с. 153



Некоторую популярность получают акватинта и мягкий лак. Последний часто применяется в гравюре очерком, с последующей раскраской акварелью. Мягким лаком переводит в гравюру свои рисунки, сделанные во время путешествия по Сибири, пейзажист А.Е.Мартынов.

Гравюру «Екатерингофское гулянье 1 мая 1824 года» выполнил глухонемой художник Карл Гампельн. Эта единственная в своем роде гравюра в технике акватинты представляет собой узкую ленту длиною в десять метров. Лист живописен и не лишен экспрессии. Необычна для 20-х годов 19 века сама трактовка праздничного сюжета. Гампельн показывает событие без всякой парадности. Вместе с тем ему удалось передать суматоху, всегда сопровождающую праздники. Рядом с этой гравюрой Гампельна жанровые и видовые литографии тех же лет смотрятся слишком тихими, пустынными и размеренными. Кажется, что гравер решил восполнить свой природный недостаток зрительным шумом. При этом движение экипажей, конных офицеров, колясок, спешащих



397.
Е.Бернардский
Въезд Чичикова в губернский город. Иллюстрация к «Мертвым душам» Н.Гоголя. 1846. По рисунку А.Агина

пеших людей разворачивается перед зрителями постепенно и последовательно во времени. Невольно вглядываешься в детали и удивляешься той свободе, с которой нарисованы отдельные сценки, фигуры людей, лошади, при полном соблюдении документальной достоверности самого вида города.

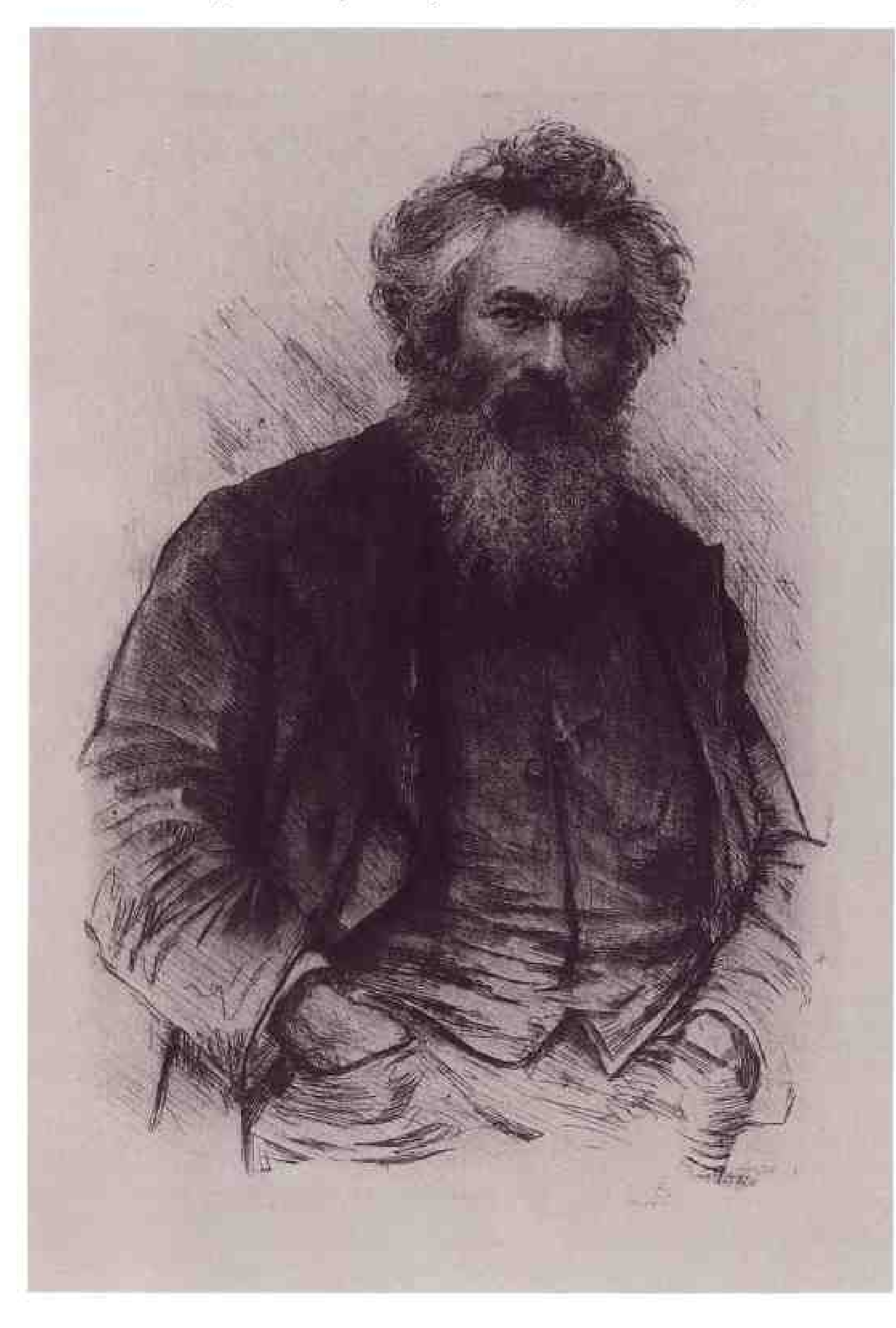
В 1840-е годы передовое русское искусство приобретает все более демократический характер. Формируются принципы новой революционно-демократической идеологии. Натуральная школа в литературе знаменует собой зарождение и становление русского критического реализма. В искусстве литографии это находит свое отражение в развитии жанровых, бытовых сюжетов.

Выделяются своей значительностью и серьезностью образов литографии Игнатия Степановича Щедровского, вошедшие в альбом «Вот наши! с натуры составил и рисовал на камне И.Щедровский» (1846). Содержанием своих литографий Щедровский избирает быт ремесленников. Его листы не имеют развернутого занимательного сюжета. Он подчеркивает душевное равновесие и чисто-



398.
И.Теребенев
Крестьянин увозит у французов пушку. 1813

С начала 20 века во всем русском искусстве идет процесс поисков новой системы изобразительности. На том пути, по которому шла русская гравюра со времени Петра I и который можно определить в целом как путь к большей зрительной достоверности и правдивого отображения конкретных явлений русской жизни, на этом пути гравюра, достигнув определенных успехов и большого технического совершенства, к концу 19 века потеряла специфику своего языка, оказавшись на подсобных ролях у живописи: полный кризис тоновой ксилографии в связи с развитием фотомеханики, закрытие в Академии художеств класса резцовой гравюры (1882), приспособление достижений офорта к чисто репродукционным задачам.



400.
В.Матэ
Портрет И.И.Шишкина. С оригинала Н.Крамского. 1898

Начало 20 века дает в гравюре ряд ярких индивидуальностей. Но сколько бы ни были различны поиски художников-граверов этого времени, они идут от внутренней необходимости утвердить положительный идеал, найти свой собственный стиль, проявляющийся прежде всего в эмоциональной интонации, в манере изображения. Вместе с этим, многие художники пытаются в своих образах уйти от бытовой конкретности в изображении видимых явлений. Идет процесс, как бы обратный тому, который мы наблюдали в 18 веке.

Очень симптоматичен для художественной жизни начала века расцвет всех видов искусства: театра, монументально-декоративного и прикладного искусства, живописи, графики и гравюры, а также широкий диапазон деятельности мастеров во всех этих видах искусства. Почти все крупные художники этого времени пробуют свои силы и в живописи, и в театре, и в гравюре, что явилось следствием поисков своеобразной природы каждого вида искусства.

В начале века возникает большое число различных художественных группировок со своими не только практическими, но и теоретическими программами; группировки эти сменяли одна другую, часто не успев даже по-настоящему образоваться. Гравюра не была подвержена столь сильному экспериментаторству, как живопись. Даже наиболее «левые» из художников, занимавшиеся печатной графикой, такие, как М.Ларионов и Н.Гончарова, в своих литографских опытах не порывали окончательно с элементами изобразительности.

Процессы, происходившие в художественной жизни России начала века, находят аналогии в истории западноевропейского искусства конца 19 — начала 20 века с той разницей, что в русском искусстве все происходило в более сжатые сроки, когда одно течение наслаивалось на другое. Все это не могло не усложнять художественную жизнь.

Важную роль в истории гравюры имела деятельность «Мира искусства» с ее широкой пропагандой западноевропейского искусства, с одной стороны, и русского искусства 18 — начала 19 века — с другой. Художникам этого объединения был присущ своеобразный «культ графики» вообще, ими были подняты и проблемы печатной графики, особенно в связи со стремлением возродить художественную книгу в России. Очень существенно то, что представители «Мира искусства» заботились о повышении художественной культуры ее создателей. Проблема мастерства становится одной из важнейших, как и проблема материала.

Два десятилетия предреволюционной гравюры с достаточной мерой условности делятся на две школы, на два периода. Первое десятилетие проходит в целом под знаком «Мира искусства» и связано с Петербургом. Второе ознаменовано деятельностью московских художников, которую можно расценивать как антитезу мирискусни-ческой плоскостно-декоративной системы в искусстве гравюры.

Художником, который первым в 20 веке утвердил за гравюрой право на свободное большое искусство, была Анна Петровна Остроумова-Лебедева. Ученица И.Е.Репина, В.В.Матэ и Дж.Уистлера, она работала в гравюре на дереве. Традиции художественной ксилографии в России к началу 20 века были утрачены. Поэтому истоки ее творчества мы находим в западноевропейской и японской ксилографии. Увлечение последней знаменательно для всего европейского искусства конца 19 — начала 20 века.

Но если самые ранние ксилографии Остроумовой-Лебедевой «Персей и Андромеда» (1899),



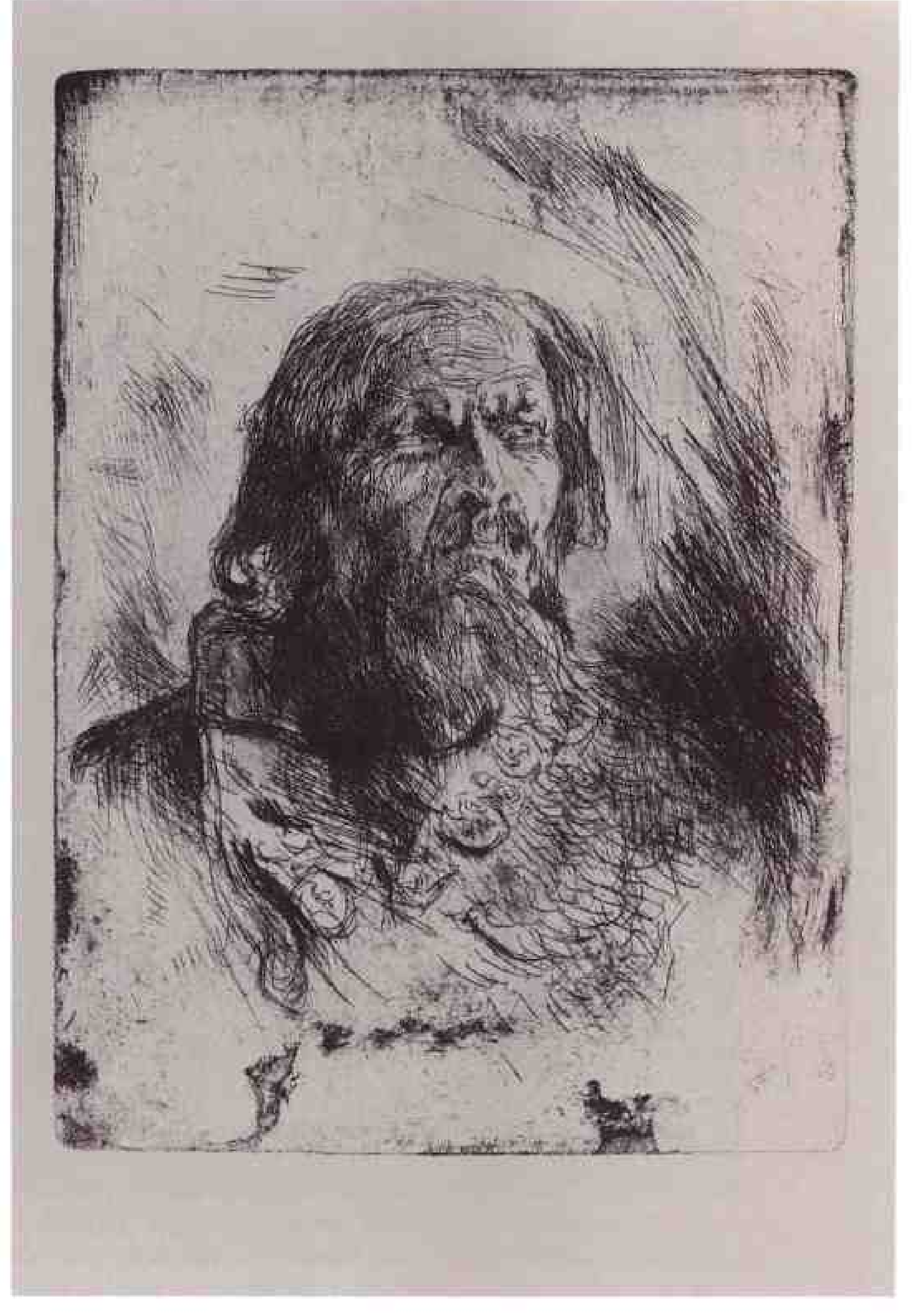
401.
И.Шишкин
Мостик. 1873

«Луна» (1900), «Дорожки» (1900) явно свидетельствуют о влиянии на ее творчество мастеров итальянской гравюры кьяроскуро или японского художника Хокусая, то очень скоро художница находит и свой собственный стиль в ксилографии, и свою тему. Остроумова-Лебедева — мастер городского пейзажа. Ее главная тема — Петербург с его классическими ансамблями, гранитными набережными и каналами, сумеречным светом белых ночей. В ее гравюрах как бы завершается тема воспевания молодой столицы России, начало которой так торжественно и празднично прозвучало в гравюрах Алексея Зубова два века назад.

В черно-белых гравюрах Остроумова-Лебедева использует обобщенный силуэт как основное художественное средство. В этом листы художницы близки к работам ее современника Ф.Валлоттона, хотя образный строй ее ксилографий совсем иной. Остроумова — лирик, и каждая маленькая гравюра — своего рода маленькая поэма об отдельном уголке Петербурга, о красоте его мостов, о том, как отражается в неподвижной воде канала коло-



402.
В.Серов
Автопортрет. 1898



403.
В.Серов
Ф.И.Шаляпин в роли Ивана Грозного. 1897

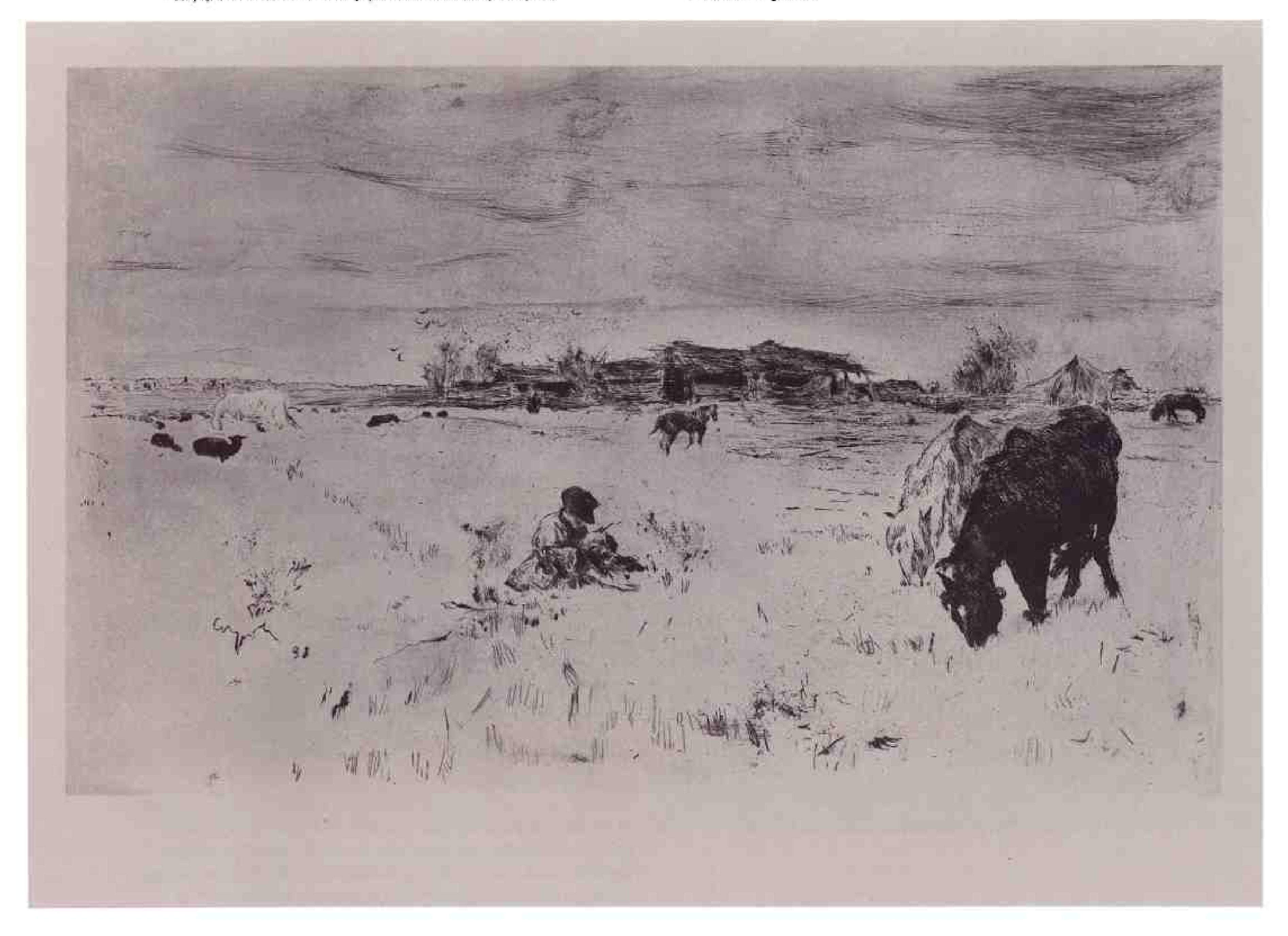
кольня Николы Морского, как первый пушистый снег ложится на Ростральную колонну... Построенные на контрасте черного и белого, на ритмическом соотношении и звучании линии и пятна, ее гравюры несут в себе ту «сугубую остроту и выразительность»* образного решения, которую так ценила в ксилографии сама художница.

Остроумова-Лебедева первая в России начала работать и в цветной ксилографии. О том, насколько нова для русского искусства была цветная гравюра, свидетельствует почти анекдотический случай, происшедший с гравюрой «Персей и Андромеда». Эта гравюра была послана ею на конкурс в Общество поощрения художеств в 1900 году. «Члены жюри конкурса при получении моей гравюры... приняли ее за акварель и вернули ее...» — пишет художница*.

Цветовое решение ее листов очень мягкое, серебристо-серым тонам присуща тонкая декоративная выразительность и поэтичность. В трех-четы-

* *Остроумова-Лебедева А.* Автобиографические записки. М., 1974, т. 3, с. 8

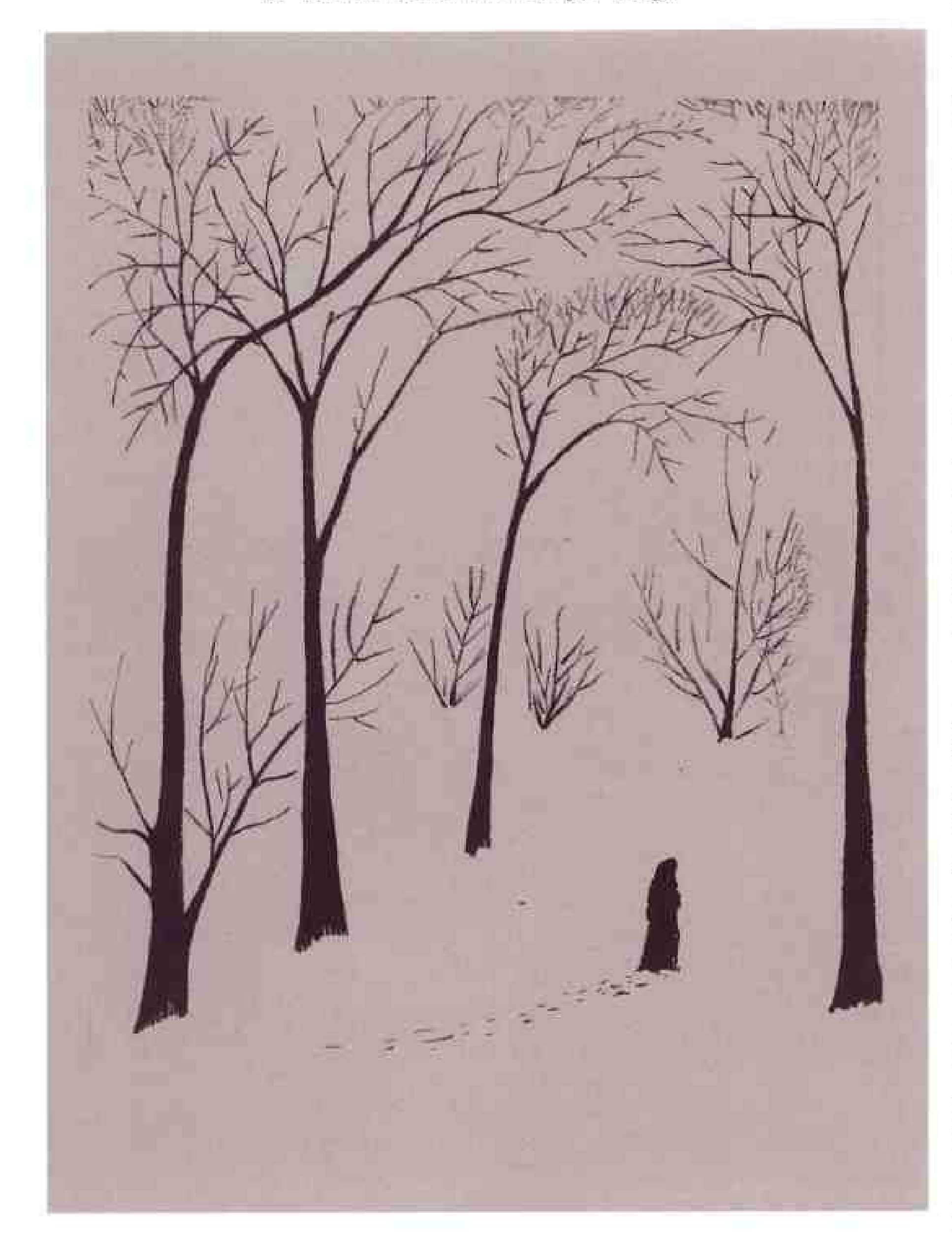
* Там же, т. 1—2, с. 201



404.
В.Серов
Октябрь. 1898

рех тонах неярких красок ей удается передать лирическую красоту города («Крюков канал», 1910). Оттенок грусти, присутствующий в ее гравюрах, характерен для всего искусства начала 20 века, особенно для мирискусников. В этом выразилось неприятие современности, тоска по ушедшей гармонии. Гравюры Остроумовой-Лебедевой в чем-то перекликаются с пейзажами Петербурга начала 19 столетия. В самом выборе мотива, в «смешении воды со зданиями»*, во всем образном звучании их лежит как бы отсвет золотого века Пушкина. Недаром так пустынны изображаемые художницей набережные, не случайно она любит город в зыбком, словно бы призрачном свете белой ночи, когда тухнут краски и яснее вырисовывается графическая чистота силуэтов зданий и ничто не нарушает их величавого молчания.

* См. Сочинения К.Батюшкова. СПб., 1830, т. I, с. 138



405.
Н.Гончарова
Послушница. Иллюстрация к книге стихов Т.Чурилина «Весна после смерти». 1915

Процесс обобщения и упрощения формы характерен и для других видов графики этих лет. Знаменательно, что рисунки А.Н.Бенуа к «Медному всаднику» А.С.Пушкина, особенно их раскраска, очень близки к ксилографиям Остроумовой-Лебедевой. В свою очередь, этот факт близости рисунков и ксилографий указывает на то, что проблема материала (дерева) как одна из основных проблем всякого вида искусства не была еще полностью решена художницей. Решение этой проблемы принадлежит уже московской школе ксилографии во главе с В.А.Фаворским.

Достаточно близко к искусству Остроумовой-Лебедевой примыкает творчество Вадима Дмитриевича Фалилеева, с именем которого связано появление в России нового вида гравюры на линолеуме. Более удобный и простой в обработке линолеум очень быстро завоевал популярность. Работая почти исключительно в цвете, Фалилеев старается уловить в природе необычные моменты — яркость красок, цветовые и световые эффекты. Если Остроумову-Лебедеву можно назвать певцом северного города, то Фалилеев — поэт природы средней полосы России. Особое место в его творчестве занимает Волга с ее широкими разливами, живописными берегами, летними грозами, красочными закатами и восходами. Волга, где прошло детство художника, была для него воплощением красоты русской природы. К этим мотивам он возвращался всю свою жизнь, и именно с ними связана лучшая пора его творчества. Выбирая романтические мотивы в природе (дождь, гроза), Фалилеев постоянно показывает человека, то занятого работой в поле, то идущего на работу, то сплавляющего на реке бревна. Труд, человек и стихия — все это объединяется в большие листы эпического характера («Спелая рожь», 1917; «Возка бревен», 1917).

Начав свое художественное образование в качестве живописца в мастерской И.Е.Репина, Фалилеев и в гравюре апеллирует к цвету как носителю эмоционального начала. Главным средством выражения для него является не линия, не силуэт, а цвет (золото спелой ржи, синева украинской ночи, холодные краски зимнего снежного пейзажа).

Фалилеев придал гравюре черты масштабности: после огромных листов А.Зубова русская гравюра в целом за двести лет постепенно приобретала все более и более камерный характер. Стремлением к эпическому размаху обусловливается и уве-

личение размеров его листов, и большая обобщенность формы, и их яркая красочность и декоративная звучность. Во всем этом Фалилеев близок искусству Ф.Брэнгвина и вместе с тем гравюре советского времени. В большой степени достижения В.Фалилеева в цветной линогравюре явились определяющими для развития советского цветного эстампа.

Одновременно с поисками новых средств выражения в ксилографии и линогравюре новое творческое начало находит ряд блистательных решений в офорте, и прежде всего в офортах Валентина Александровича Серова.

Ни один род гравирования не дает такой широкой возможности художнику передавать различные оттенки впечатлений, живописность и остроту ви́дения мира, как офорт с его свободной непосредственностью штриха, с его световыми живописными качествами. Общее развитие искусства начала 20 века вызвало широкий интерес к офорту. И фигура В.Серова занимает здесь ведущее положение, несмотря на немногочисленность выпол-



406.
Е.Кругликова
Танго в Луна-парке. 1914

ненных им гравюр. Принципиально новое решение проблемы материала, которое демонстрируют офорты Серова, сила их эмоционального воздействия позволяют говорить о Серове как о лучшем русском офортисте конца 19 — начала 20 века.

Обращение Серова в конце 1890-х годов к гравюре было вызвано поисками, с одной стороны, более острого и точного, с другой — более обобщенного и условного языка в его графических опытах. Офорт занимал художника в двух планах. Так, в офорте «Шаляпин в роли Ивана Грозного» (1897) его привлекала возможность передать офортной иглой становление образа, не законченную ясную пластическую завершенность его, а сам процесс перевоплощения актера, который совершается как бы на наших глазах. Гравер в кажущемся беспорядке наносит на офортную доску штрихи разной толщины и силы, и в этом беспорядочном хаосе не столько вырисовывается, сколько угадывается лицо актера, выражение его глаз. Душевное напряжение образа, его драматизм переданы напряженной трепетностью штрихов офортной иглы,



407.
Е. Кругликова
Ателье. 1914

которые создают как бы вибрирующую атмосферу вокруг лица.

С другой стороны, в изображениях животных («Лев», 1896) Серов максимально использует выразительную силу белой бумаги, которую организует офортными штрихами в пластически законченный образ, полный в то же время жизненной трепетности. Доведенные до минимума (особенно в офорте «Мальчик с курицей», 1898 — 1899) линия и штрих несут в себе точность и остроту ви́дения, силу жизненной убедительности.

Приемы штриховки, отсутствие контурности, разорванность линии на отдельные черточки сближает В.Серова с А.Цорном. Но эта близость чисто внешняя. И если искать какую-либо аналогию опытам художника в гравюре, то ближе других оказываются гравюры Эдуарда Мане. Нет оснований полагать, что Серов был знаком с офортами последнего. Скорее всего, общность поисков и сходство творческих темпераментов привели их к сходным достижениям. Стремясь отойти от иллюзорности в изображении, желая переставить акцен-



408.
В.Фалилеев
Спелая рожь. 1917



409.
В. Фалилеев
Возка бревен. 1917

ты в художественном образе в пользу остроты чувственных ассоциаций, Серов обращается к гравюре и повторяет ряд своих картин в офорте.

Один из таких офортов — «Октябрь» (1898). Давая очень слабое травление доски, художник достигает необычайной красоты тона в офорте, насыщенности его воздухом. Разной силы штрихами, то очень тонкими, едва видимыми, то широкими и черными, он создает почти осязаемое ощущение скошенного поля, светлых далей, пасмурного дня и чистого октябрьского воздуха. Сам характер штриха здесь совсем иной, чем в портрете Шаляпина — очень четкий, ясный и спокойный. По пронзительности чувства природы, по остроте его передачи, по простоте замысла и художественных средств офорт этот превосходит свой живописный оригинал. Нельзя не вспомнить здесь А.П.Чехова, и дело не только в чеховской грусти, в умении находить поэзию в будничном, а прежде всего в том, что Серов сумел передать здесь движение чувств, то сложное душевное состояние, которое не укладывается в рамки изображенного явления. И жизнь, и смысл произведения оказываются много шире и много сложнее.

Опыты В.Серова в офорте были наиболее интересными, но не единственными. В 1910 — 1915 годах Василий Николаевич Масютин в своих офортах прибегает к целой системе психологических и литературных ассоциаций, символов, аллегорий для показа скрытого смысла видимых явлений. Но такой символизм типа Клингера и Ропса (как и неоакадемизм) не получает в России сколько-нибудь заметного развития.

Очень серьезно и много занималась гравюрой на металле Елизавета Сергеевна Кругликова. В 1895 году она организовала в Париже свою офортную мастерскую. На протяжении почти двадцати лет эта мастерская была русским художественным центром гравюры во Франции и своего рода школой, где художники могли травить доски, делать первые оттиски. Именно здесь, в Париже, появились первые офорты Вадима Дмитриевича Фалилеева, Матвея Алексеевича Доброва, Константина Евтихиевича Костенко и других.

Сама Кругликова много экспериментировала, особенно в цветной печати. Она вошла в историю гравюры прежде всего как мастер монотипии. Техника эта предполагает получение только одного оттиска. Отпечаток делается с металлической доски, на гладкую поверхность которой изображение наносится тонким слоем масляных красок. Монотипия привлекла Кругликову возможностью сочетания матовых оттенков масляных красок с белым цветом и фактурой бумаги.

Монотипии Кругликовой отличаются сочностью и глубиной тонов и особой бархатистостью оттенков. Длительная жизнь в Париже наложила определенный «французский» отпечаток на ее искусство. Это сказывается не только в выборе чисто французских мотивов, но главным образом в известной нервности образов, особенно в таких монотипиях, как «Танго в Луна-парке» (1914) или «Ателье» (1914). Чувство неустойчивости мира диктует художнице определенное ритмическое и цветовое решение: холодные зеленоватые тона «Танго» создают настроение тревоги, а сами фигуры, движущиеся в угловатом ритме танца, наделены



410.
А.Остроумова-Лебедева
Фонтанка у Летнего сада. 1901

гротескными чертами. Эта острота ви́дения и острота самого художественного метода, проявляющаяся в утрировании жестов, в неожиданных цветовых сопоставлениях, возможно, навеяна искусством Тулуз-Лотрека и других французских художников конца 19 века.

Поиски новых форм во всех областях искусства, направление этих поисков было явлением общеевропейским. Однако в русском искусстве этих лет было одно существенное отличие от западного. В русском искусстве ярко и явно звучит тема родины, тема России, на которую возлагались надежды и восхищение которой проходит через творчество почти всех поэтов, писателей, художников, каких бы формальных течений они ни придерживались.

Революционные события 1905 года резко изменили тематику русской графики, придав ей острую социальную направленность. Объединив художников разных направлений, разных стилей, революция 1905 года внесла в искусство графики элементы гротеска, напряженный драматизм, символику.





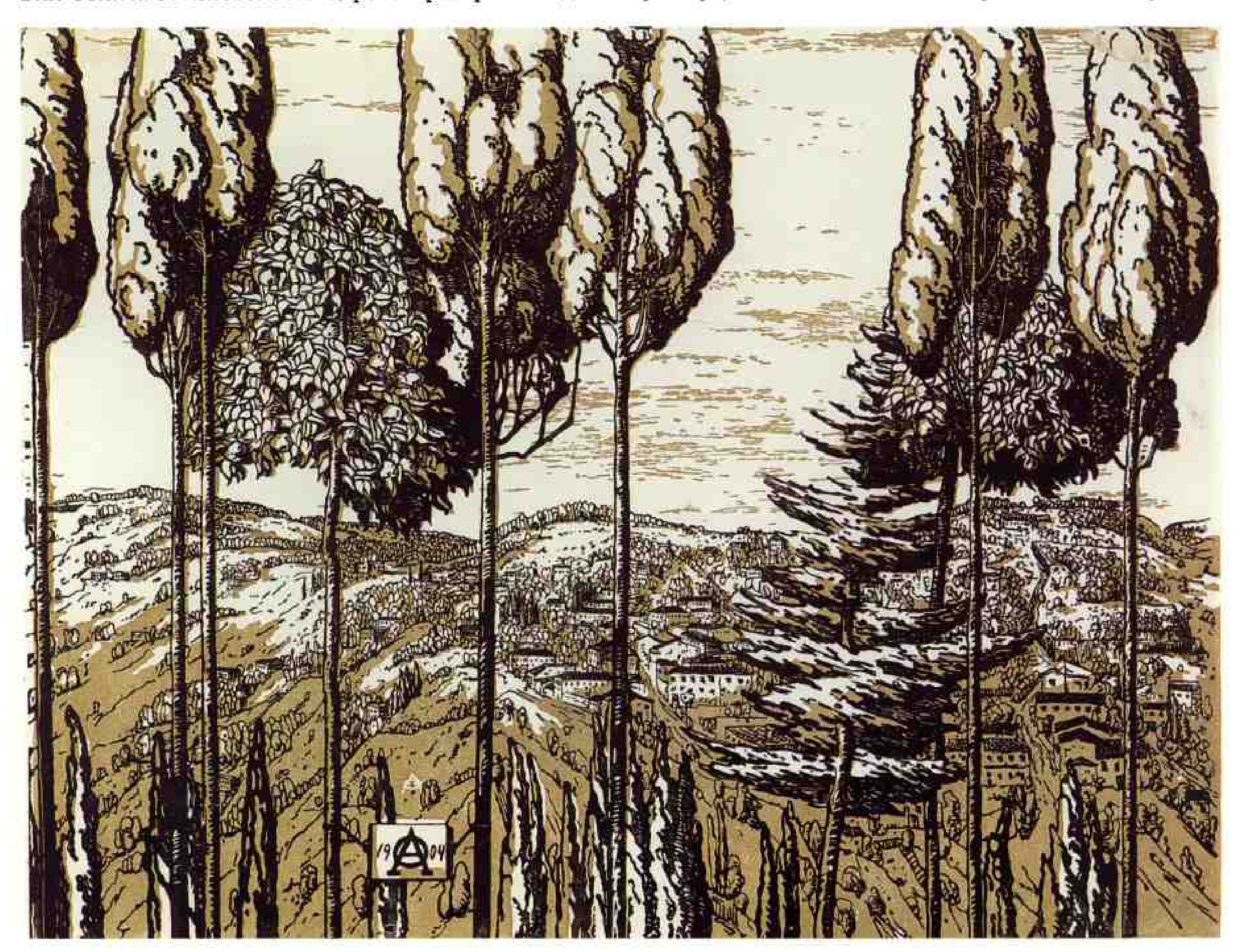
411.
А. Остроумова-Лебедева
Ростральная колонна в снегу. 1901

412.
А. Остроумова-Лебедева
Сфинкс. 1912

Она поставила перед графикой новые задачи, связанные с изменением, переустройством мира. Наиболее развернутый отклик на это мы находим в графике сатирических журналов («Жупел», «Адская почта», «Гамаюн» и других), где печатались рисунки В.Серова, Е.Лансере, Б.Кустодиева, А.Вахрамеева.

В гравюре непосредственным откликом на события 9 января 1905 года явились офорты Сергея Васильевича Иванова «Расстрел» и «У стенки». Они обличают жестокость царской расправы с демонстрантами. Контрастное сопоставление пустого пространства площади и одинокой фигуры убитого, упавшего лицом на мостовую, придает офорту «Расстрел» (1905) драматическое звучание. С.Иванов работал в гравюре немного, но создал в Московском училище живописи, ваяния и зодчества офортную мастерскую, которая была в Москве до 1917 года единственным граверным центром.

Опосредованно революционные настроения выразились в активизации художественных средств в гравюре, в эмоциональной напряженности образов.



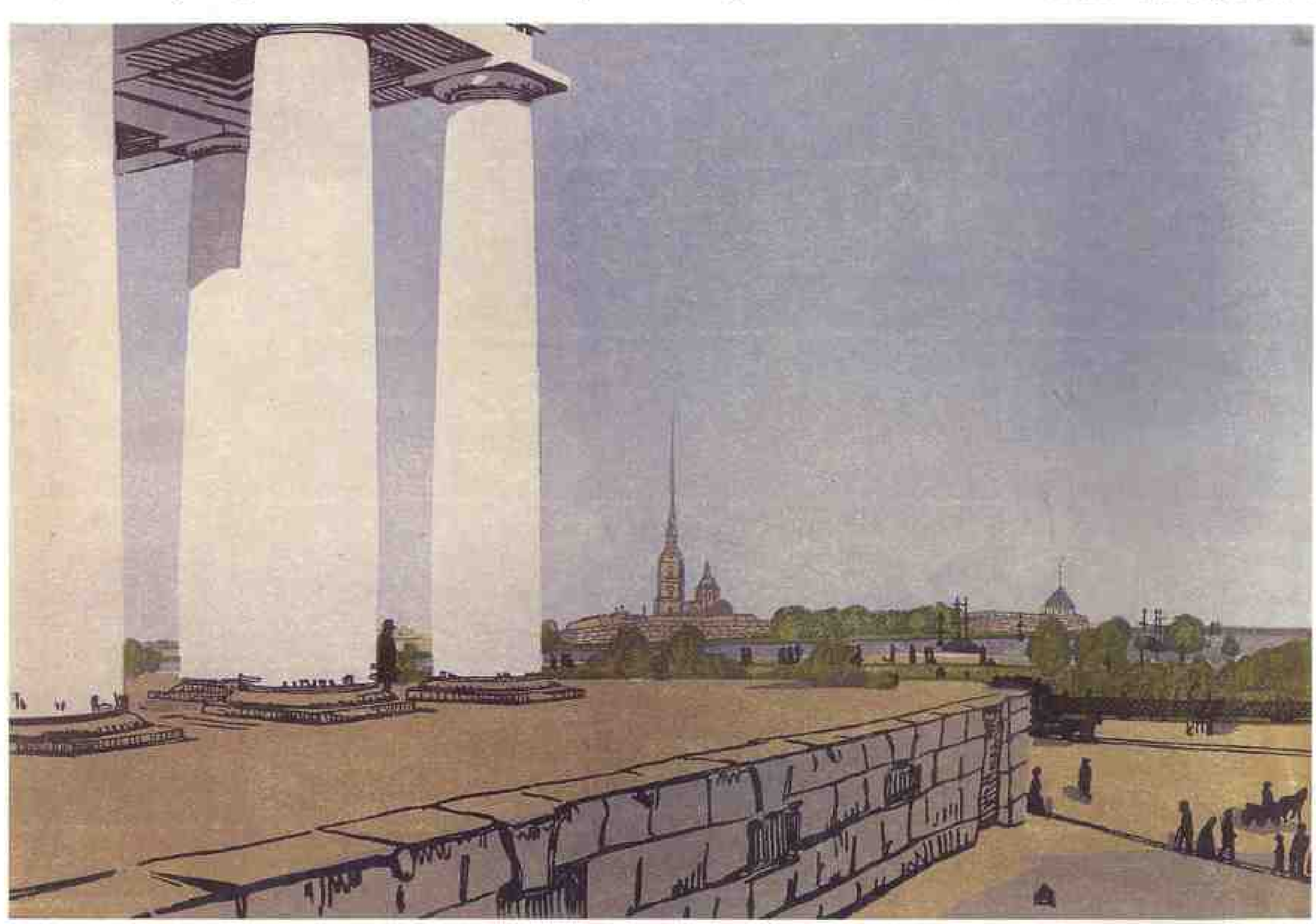
413.
А.Остроумова-Лебедева
Италия. Фьезоле. 1904

Это активное начало и составляет главное отличительное качество московской гравюры последнего предреволюционного десятилетия.

Плоскостно-декоративная система «Мира искусства» исчерпала себя к этому времени. Искусством Остроумовой-Лебедевой завершается «петербургское направление» в русской гравюре, начатое при Петре I. Условно это направление можно обозначить как путь европеизации русской гравюры.

Главные достижения московской предреволюционной гравюры связаны с началом творческих исканий В.А.Фаворского в ксилографии, И.И.Нивинского в области офорта, Н.С.Гончаровой в литографии.

Деятельность Наталии Сергеевны Гончаровой в области литографии ограничивается, по существу, 1912 — 1914 годами и принадлежит целиком дореволюционному русскому искусству. Меняя пластическую и пространственную структуру в искусстве литографии, Гончарова отказалась от «описания» видимого мира предметов, от иллюзорно-пространственной системы в искусстве. Ее поиски но-

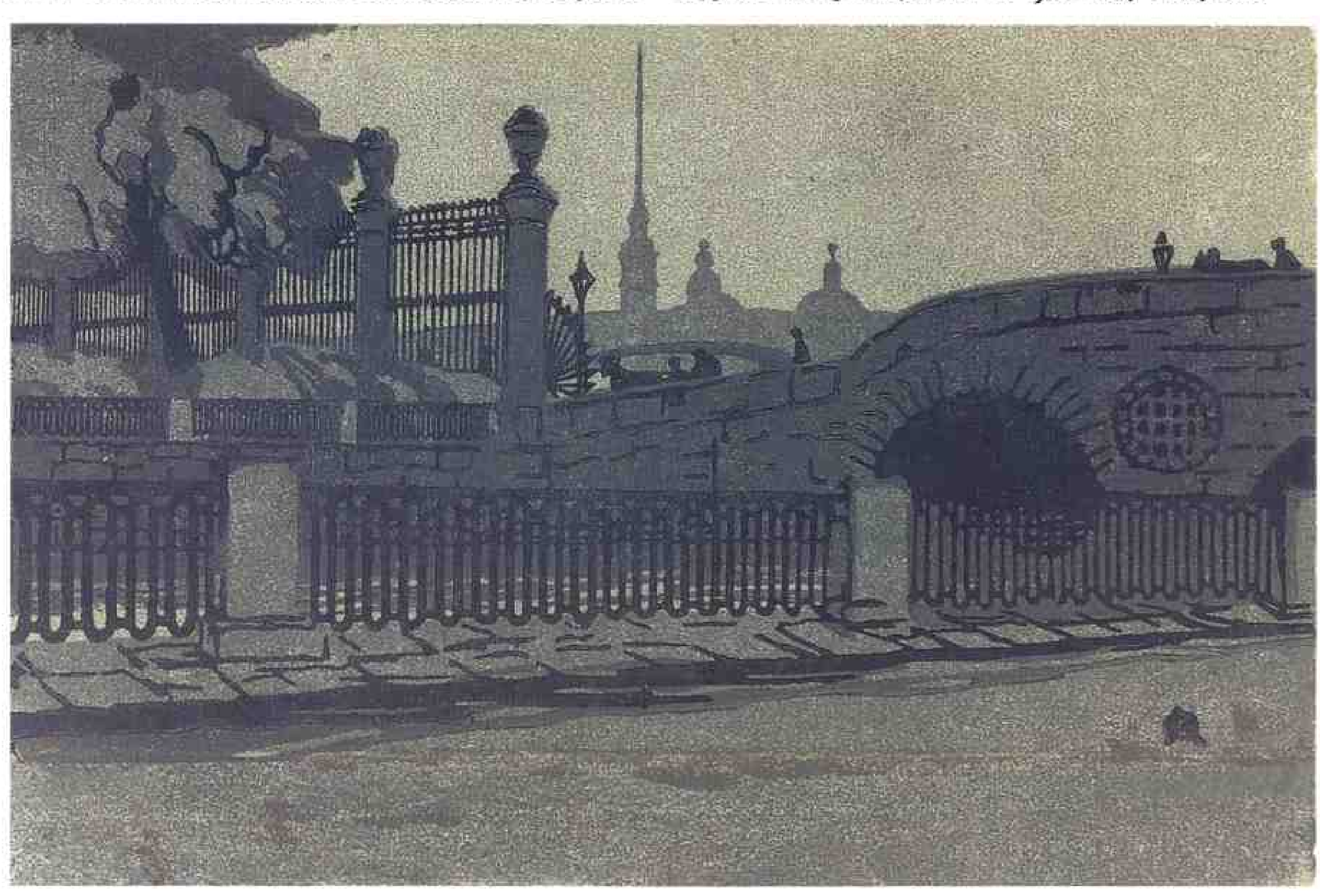


414.
А.Остроумова-Лебедева
Колонны Биржи и крепость. 1908

вых форм близко соприкасались с пробудившимся интересом к России, к ее прошлому, к национальным формам искусства.

Закономерно, что это новое направление в русском искусстве, в истории русской гравюры связано с Москвой, которая была хранительницей старых традиций в гравюре дольше других городов. В гравюре Москвы вновь обретает свою вторую жизнь русская народная картинка — и сама по себе (в проснувшемся к ней интересе), и претворенная в современных образах Гончаровой. Интерес к русской иконописи, к русскому народному искусству, к примитиву был явлением широкого культурного порядка.

Обращение Гончаровой к печатной графике, к литографии было связано с ее участием в издании книг с иллюстрациями в 1912 — 1914 годах. В литографии в начале века работало немало художников, хотя интерес к этой технике был несравненно меньше, чем к другим видам печатной графики. Желая привлечь художников к тиражной графике, журнал «Мир искусства» в 1900 году выпустил



415.
А. Остроумова-Лебедева
Решетка Летнего сада. 1909

альбом «15 литографий русских художников», где поместили свои литографии крупные живописцы — В.Серов, Л.Бакст, Ф.Малявин. Являясь во многом аналогиями их карандашных рисунков, эти литографии были достаточно случайными в творчестве названных художников. Интереснее других были литографии Серова, может быть, благодаря его высокому мастерству рисовальщика.

Много в литографии работал Леонид Осипович Пастернак, но тоже в целом переводя на камень свою импрессионистическую вибрирующую фактуру пастели, технику которой он очень любил. Литография Н.С.Гончаровой «Послушница» (1915) к стихотворению Т.Чурилина в книге «Весна после смерти», вещь удивительная по активизации белого поля бумаги, по найденной простоте пейзажного мотива, по тому минимуму изобразительных средств, которые там наличествуют, и по широте ассоциаций: образ русской зимы, русской природы, образ мира, душевного мира человека и мира в самом широком смысле этого слова (мир как покой и тишина и мир как пространство). Тема



416.
А.Остроумова-Лебедева
Крюков канал. 1910

«Послушницы», казалось бы, очень близка «Октябрю» В.А.Серова, и, сопоставляя эти листы, мы ясно видим различие художественных методов и даже изобразительных систем. В «Послушнице», в отличие от пейзажа Серова, нет передачи определенного чувства или состояния, но присутствует выражение мироощущения в целом: это и связь человека с природой, и душевный покой, тишина и белизна русской зимы, течение человеческой жизни.

В других видах московской школы гравюры — офорте и ксилографии — работают В.А.Фаворский, Н.Н.Купреянов, И.И.Нивинский. В 1910-е годы Фаворский уже печатает свои первые гравюры, разрабатывая в них и в теории ту систему взаимосвязи пространства и материала, которая станет основой его творчества в преподавательской деятельности уже в советский период. В 1915 — 1917 годах начинает свой путь в офорте И.Нивинский, этот подлинный новатор в гравюре на металле.

Начало 20 века — это время поисков, открытия новых ценностей в совсем забытых или незнаемых ранее эпохах, время увеличения и расширения круга традиций.

Двадцатый век в России менее чем за два десятилетия произвел в искусстве гравюры то, на что в Западной Европе ушло более полувека. Он поставил перед гравюрой ряд таких важнейших проблем, как проблема материала, цвета и колорита, взаимодействия плоскости и пространства. И если не все проблемы получили разрешение в предреволюционном творчестве художников-граверов, то, во всяком случае, в это время был заложен тот фундамент, который обеспечил советской гравюре ее блистательный расцвет.

Автор статьи: Н.Александрова. *Очерки по истории и технике гравюры.* Художник Ю.А.Марков. Зав. редакцией Л.А.Шарафутдинова. Редакторы Е.Д.Федотова, Н.И.Рыбакова. Художественный редактор В.Г.Терещенко. Фотограф Н.А.Князев. Перевод на английский А.И.Ильф. Редактор английского текста А.И.Смелянский. Цветную корректуру выполнила Л.В.Егорова. Технический редактор Л.П.Богатова. Корректоры Л.И.Гордеева, Н.П.Бржевская. Корректор английского текста О.А.Татищева.

Russian Engraving: 18th to the Early 20th Century

In her essay *Russian Engraving: 18th to the Early 20th Century* N.Alexandrova expounds some aspects of the origin and development of the St. Petersburg and Moscow schools of engraving. Considerable space is devoted to the art of Alexei Zubov, a leading engraver in the first half of the 18th century and originator of a new trend in Russian engraving. During the 18th and early 19th centuries engravers most actively worked in the genres of portraiture and cityscape. The development of portrait engraving is exemplified by engravings of I.Sokolov and N.Chemesov and by lithographs by O.Kiprensky and N.Utkin. The history of cityscape engraving is illustrated by engravings made after M.Makhayev's drawings, by views engraved by S.Galaktionov and K.Chesky, lithographs by C.Beggrow, prints by K.Hampeln and A.Martynov. The peculiarities of lithographic technique, its democratic character and an ability to keep pace with the progress of contemporary life are demonstrated on sheets which were produced by I.Shchedrovsky in the 1840s. The Russian art of engraving was revived in the early 20th century largely owing to the etchings and lithographs by V.Serov, xylographs by A.Ostroumova-Lebedeva, the activities of Ye.Kruglikova and V.Falileyev, and lithographic experiments of N.Goncharova. In the article the material of the period is discussed in the general context of Russian artistic problems.

